التعـدد والتبايــن

مقالات فى القصة والرواية

أحـمـد عبدالرازق أبو العـلا

المؤلف : أحمد عبد الرازق أبو العلا
الكتاب : التعدد والتباين
الناشر : نادى القصة
الطبعة الأولى : ٢٠٠٤
رقم الإيداع : ٢٠٠٤/٨٠٩١

نادى القصة
٦٨ شارع قصر العينى - القاهرة
ت: ٧٩٤١٩٢٩



هيئة المكتب

الإهداء:

إلى المثقف العربي..

ليتك تنفض عنك غبار الضعف والتخاذل
والانبطاح.. فربما تكون قادرا - بعدها -
على ممارسة دورك من جديد.

مدخل

مقالات هذا الكتاب نشرت فى عدد من المجلات الأدبية المتخصصة، بعضها نشر فى مجلة القصة فى النصف الثانى من الثمانينيات ومقالة واحدة يعود تاريخ نشرها إلى السبعينيات: هى مقالة «طه حسين والحب الضائع» - مجلة الكاتب - ١٩٧٦ - وتعد من المقالات التى حاولت فيها تجريب الأدوات النقدية فى المرحلة الأولى للكتابة النقدية، وكنت قبلها - من ١٩٧٣ - أكتب القصة القصيرة، ولم أتصور أننى سأترك مجال الإبداع القصصى، واتجه كلية إلى الكتابة النقدية، ولكن واقع السبعينيات، وشكل الحركة الأدبية فى دمياط - حيث كنت أقيم - ساعدا بشكل مباشر على هذا التحول غير المقصود، وغير المرغوب فيه.. أقول غير المرغوب فيه لأن العمل النقدى - فى حقيقة الأمر - يختلف كلية - فى طبيعته - عن العمل الإبداعى، فالكتابة الإبداعية متعة لا تعادلها متعة فى اعتقادى، وفعل التأمل أخف وطأة من فعل إعمال الفكر وتحريك العقل!! التأمل وسيلة الكاتب للوصول إلى فكرة يتناولها ويعالجها فنيا، وإعمال الفكر وتحريك العقل هو وسيلة الناقد للوصول إلى ما يريد. والفرق شاسع بين الوسيلتين: العمل النقدى لا متعة فيه، بل إجهاد واجتهاد وتحصيل دائم للمعرفة الشاملة، وفى النهاية هو عمل تابع للإبداع ومكمل له.. لا أريد أن أتحدث هنا عن هموم النقد وأحوال النقاد، بل أريد أن أقول: إن ممارسة الكتابة الإبداعية فى مجال القصة فى بداية السبعينيات كانت متعة كبيرة شعرت بآثارها فى تلك الفترة، خاصة أننى استطعت أن أنشر بعضا من هذه القصص، وأن تذيع لى الإذاعة بعضا آخر بصوت الروائى الكبير بهاء طاهر، الذى ساهم

مساهمة فعالة فى تقديم عدد كبير من كتاب السبعينيات من خلال برنامجه الشهير «بريد المستمعين».

- ما الذى حدث؟؟ وما هى أسباب التحول؟؟ وهل الناقد أديب فاشل كما يدعون؟؟

- هذه المقولة ليست صحيحة على الإطلاق، هناك عدد من النقاد استطاعوا الجمع بين الاثنين: النقد والإبداع.. وهناك من توقف عن الإبداع نهائيا، وهناك من يعاوده الحنين بين حين وآخر، فنراه يقدم قصصا أو غير ذلك من صنوف الإبداع ويؤجل العمل النقدى إلى حين.. والعكس صحيح.

ما حدث معى كان مختلفا تماما - كما ذكرت - الحياة الثقافية فى السبعينيات تميزت ببعض السمات والظواهر التى أدت إلى عدم الثبات عند شىء محدد.. فترة المتغيرات التى لا تستطيع ملاحقتها على المستويات: السياسية/الاقتصادية/الاجتماعية/العسكرية.. تلك المتغيرات أثرت على أفراد هذا الجيل تأثيرا كبيرا، خاصة هؤلاء الذين كانوا يتلمسون خطاهم ويريدون الصعود على درجة السلم الأولى.. كان الذى ينشر فى تلك الفترة - وكنت واحدا منهم - يُتهم على الفور بأنه يتعامل مع مجلات وصحف المؤسسة التى تقوم بقمع الثقافة والمثقفين، وعليه لكى يعود إلى حظيرتهم من جديد أن يتوقف فورا عن النشر فى تلك المجلات، حتى لا يتهم بالعمالة أو التبعية. وحتى لا يتهم بالتعامل مع السلطة الغاشمة والقامعة.. صحيح أن الإبداع - فى تلك المرحلة - تعرض لأشكال مختلفة من القمع، إلا أن الأدباء والكتاب استطاعوا مقاومته عن طريق «الطباعة بوسيلة الماستر»، التى ساهمت فيها بدور

عندما ظهرت، وتلك الطريقة امتصت ما بين يديك من نقود قليلة أنت فى أشد الحاجة إليها، وربما كان لهذا السبب أثره فى أننى اتجهت إلى القراءة المبكرة فى الكتب النظرية الصعبة التى لا يمكن لشاب فى العشرين من عمره - أو أقل قليلا - أن يتجه إليها ويكون مستعدا لاستيعاب الأفكار الموجودة على صفحاتها الضخمة.. رأيت نفسى مندفعا لقراءة: ضرورة الفن «ارنست فيشر» - الفن خبرة «جون ديوى» - الفن والمجتمع عبر التاريخ «أرنولد هاوزر».. هذه الكتب الثلاثة - تحديدا - تركت تأثيرها على إبداعاتى فقمت بمتابعة إبداع الآخرين، حتى أستطيع الإجابة على سؤال يحير كل مبدع جديد، وكل كاتب فى بداية الطريق: أين أقف؟ وما هو الشيء الذى يجعلنى مختلفا عن الآخرين؟

الإجابة على مثل هذه الأسئلة هى التى دفعتنى دفعا لممارسة فعل الكتابة النقدية - شفاهه وكتابة - حتى أننى استطعت - فى تلك الفترة - أن أقرأ كل ما كتبه طه حسين، وأن اكتب عنه عددا من الدراسات، وكان كتابى الأول «طه حسين والبحث عن العدل الاجتماعى» الذى نشر فى عام ١٩٨٨، قد انتهيت من كتابته فى عام ١٩٧٦.. ومعه عدد آخر من الدراسات المختلفة عن طه حسين - أيضا - المفكر.. وطه حسين المبدع..

وكانت القسوة التى تميز بها جيل الستينيات فى دمياط - مبدعين ونقادا - سببا آخر من الأسباب التى لم تجعلنى راضيا أبدا عن كتاباتى، لأنهم لم يمارسوا أسلوب أو فعل التشجيع من قريب أو من بعيد، فتشعر معهم أن الدخول إلى الحلبة أمراً معقداً، وأن ممارسة الإبداع تُعد شيئاً

مستحيلاً!! تلك القسوة التى تزرع الخوف داخل المبدع «من بدرى»! وتحول عملية الابداع إلى هم كبير طارد للفطرة والموهبة. الأمر الذى أشعرنى بأن إبداء الرأى مسئولية كبيرة.

كل هذه الأسباب - وغيرها - دفعتنى إلى الكتابة النقدية دفعا، وجعلتنى أشعر بالمسئولية مبكرا، وكنت أرى انحياز الحركة النقدية لأسماء بعينها يتم إلقاء الضوء على أعمالهم بحق وبدون حق، فآليت على نفسى أن أكون منتميا للمبدعين المنسحقين تحت الآلة الجهنمية، لعدم انتمائهم إلى شلة أو جماعة معينة.

- المهم أن يكون لدي شيئا أريد أن أقوله، لا يهمنى اسم المبدع أو شخصيته بقدر ما يهمنى إبداعه.. عادة تبدأ العلاقة مع المبدع بعد الكتابة، وليس قبلها.. بعد أن يكون قد عرف وجهة نظرى فى إبداعه، وليس قبل أن يعرفها. ولذلك وجدت عنوان هذا الكتاب ملائما، لكى يعكس إيمانى المطلق بأن الإبداع يقوم على فكرة التباين وتوضيح الاختلاف.. المبدع لا يعيش وحده.. هو حبة مفردة فى سنبلة كبيرة تجمع الحبات كلها، فتظهر فى نهاية الأمر متماسكة، واضحة، ربما نفرق بين حبة وأخرى لكنها - فى نهاية الأمر - داخل نسيج واحد.. هو الحياة.

أحمد عبدالرازق أبو العلا

الروايـــة

- نجيب محفوظ
- احسان عبدالقدوس
- نعيم عطية
- رشاد أبو شاور
- جمال الغيطانى
- صفوت عبدالمجيد
- محمد الراوى
- حسن نور

نجيب محفوظ وروايته:
«يوم قتل الزعيم»

-١-

إن التجربة الروائية عند «نجيب محفوظ» هى نتاج الالتقاء بينه وبين العالم المحيط به، ذلك العالم المتشابك فى علاقاته وخصوصية قوانينه، وما يحمله من أبعاد مختلفة وتأثيرات شتى: سياسية واقتصادية واجتماعية، هذا العالم - بخصوصيته - هو سمة من سمات التجربة الروائية عند «نجيب محفوظ» ويتضح لنا أن التقاء «نجيب محفوظ» بعالمه المتميز سمته الأساسية: الوعى، أى امتلاك القدرة على فهم قوانين الواقع، وتحليل العلاقات المتشابكة، وإعادة صياغتها فنيا، وهو على وعى بالأبعاد السياسية والاقتصادية والاجتماعية المؤثرة فى هذا العالم والمحركة له، والتاركة بصماتها وتأثيراتها على شخصياته الروائية بشكل عام.

وهذا الوعى يؤدى - فى النهاية إلى تكوين رؤيته الخاصة لهذا العالم، وتحديد موقفه تجاهه، أى وجهة نظره فيما يحدث من حوله، وربما تكون الغلبة للبعد الاجتماعى كبعد أول يشكل الرؤية الفنية لديه. ولكننا نلاحظ أن البعد السياسى يأخذ حيزا كبيرا فى تشكيل الرؤية الفنية لديه، وأعنى بالبعد السياسى: حضور القضية السياسية: سواء كانت مفرداتها تدور فى الماضى أو فى الحاضر، أو يستشفها الكاتب فى المستقبل، وهذه النقطة - تحديدا - ربما توحى لنا - فى البداية - أن نجيب محفوظ يكتب الرواية السياسية بمفهومها المطلق، ولكن المدقق فى أعماله يجد أن القضية الاجتماعية تكون فى المقدمة، تليها القضية السياسية، وكأنه يريد أن يقول إنه لا انفصال بين القضيتين، بقدر اتصالهما وتشابكهما - ونلاحظ أن هذا الفهم يتحقق فى العديد من رواياته **«القاهرة الجديدة ١٩٤٥- بداية ونهاية ١٩٤٩ - الثلاثية ١٩٥٦ - ١٩٥٧ - ثرثرة فوق النيل ١٩٦٦ - ميرامار ١٩٦٧ - الحب**

تحت المطر ١٩٧٣ - الكرنك ١٩٧٤ - الباقى من الزمن ساعة ١٩٨٢ وغيرها من الروايات».

وتأتى رواية **«يوم قتل الزعيم»** ١٩٨٥ لتؤكد تلك السمة التى أوضحناها، ونعنى بها حضور القضية السياسية بشكل يبدو - فى الرواية - وكأنه البعد الأساسى الذى يشكل الرؤيا لديه، ولكنه يبدو - بعد النظر الدقيق - ملتحما مع القضية الاجتماعية الناجمة عن واقع اقتصادى معين يترك تأثيراته على السلوك الفردى والجماعى - على حد سواء.

- و**«يوم قتل الزعيم»** رواية تدور أحداثها فى مرحلة الثمانينيات وهى مرحلة من أخطر المراحل التى مر بها مجتمعنا المصرى، وأحداثها النهائية تقع - على المستوى الفنى - فى نفس اليوم الذى قتل فيه «أنور السادات» يوم السادس من أكتوبر ١٩٨١، وعلى المستوى الواقعى، بعد الاغتيال بخمسة أعوام تقريبا.

«ولقد قيل إن السيدة جيهان السادات اتصلت به، ودعته لمقابلتها لتعرف منه موضوع الرواية. فلما أخبرها بما سبق أن قاله لبقية المستفسرين من أنها رواية عادية لا صلة لها بحادث المنصة سوى أن بعض أحداثها تصادف وقوعها فى نفس اليوم، رجته أن يؤجل نشرها بعض الوقت (١).

- وعندما قلنا إن الرواية أحداثها فى الثمانينيات، وحددنا أنها مرحلة من أخطر المراحل التى مر بها مجتمعنا المصرى المعاصر، كنا نعنى أن الثمانينيات نتاج مرحلة سابقة عليها وهى مرحلة السبعينيات، ذلك العقد الذى اتسم بظهور العديد من المتغيرات: السياسية والاقتصادية والاجتماعية والعسكرية، وتركت تأثيرها على الواقع المصرى بشكل مباشر ومؤثر نجد نتائجها تتحقق فى الثمانينيات بشكل سافر.

- فالهيكل الاقتصادى تغير تماما، وعكس مساره من المفهوم الاشتراكى المنتج - الذى قام عليه فى الستينيات - إلى المفهوم الرأسمالى المستهلك بعد انتهاج سياسة الانفتاح الاقتصادى سنة ١٩٧٤، وما تركه هذا المتغير من آثار سلبية على كل المستويات،

ونعتقد أن هذا المتغير هو أخطر المتغيرات التى أفرزتها فترة السبعينيات، ومازال ينتج آثاره حتى اليوم. دعك من المتغيرات الأخرى: حرب أكتوبر ١٩٧٣ اتفاقية السلام ومعاهدة كامب ديفيد مارس ١٩٧٩ - تعدد الأحزاب - ظهور التيارات الدينية المتعددة، والتى كان أثرا من آثارها اغتيال «السادات» ١٩٨٠.

وهذا ما ركز عليه «نجيب محفوظ» وأقام عليه بناءه الروائى فى **«يوم قتل الزعيم»** وأعنى متغير «الانفتاح الاقتصادى» الذى ترك تأثيره واضحا فى ذلك القهر الاقتصادى الذى تقوم عليه أزمة الشخصيتين الرئيسيتين فى الرواية «علوان فواز - رانده سليمان» إلى الحد الذى يؤثر فى فرديتهما إلى درجة تخشى معها أن تكون فردية الإنسان المصرى - بشكل عام - فى طريقها إلى الذوبان ويرجعه «نجيب محفوظ» أساسا إلى «أسلوب الحكم فى البلاد عبر تاريخنا الطويل. قبل العصر التركى كان الجهاز الحاكم متسلطا ولا يسمح بأى رأى مخالف. وكانت لنا انتفاضات ضد هذا القهر تمثلت فى ثورتين: الثورة العرابية وقد أجهضت للأسف. وثورة ١٩١٩ وقد تكالب عليها الرجعيون من أول يوم. حتى أنه فى أعقابها لم تحكم البلاد حكما ديمقراطيا إلا لسنوات محدودة. فلقد كان الحكم أغلبه استبداديا. ثم جاءت ثورة يوليو ١٩٥٢ فاهتمت بتحرير الشعب من عوائق كثيرة تاريخية واقتصادية واجتماعية، ولكنها أجلت خطتها الديمقراطية. واعتاد المواطن أن ينتظر ولا نجاة لهذه الفردية إلا بجرعات غير محددة من الديمقراطية بجميع مستوياتها: فى البيت، فى معاهد التعليم، فى إطار الدولة (٢).

- إذن فالقهر الاقتصادى مرتبط بقهر آخر، هو القهر السياسى: وهذه أزمة جيل ما بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، لأنه جيل شهد العديد من المتغيرات التى لم يستوعب أغلبها، عاش النصر والهزيمة، البطولة والخنوع، العلو والانكسار. الثبات والتغيير. كل هذا أدى به إلى فقدان الأمل فى العيش الكريم، وتلك أزمته التى أراد أن يعبر عنها «نجيب محفوظ».

● الكاتب يعتمد فى بنائه الروائى على الشخصية الروائية التى يتعلق بها الحدث، فتدفعه وينمو بها ومعها، وذلك التكنيك نجده قد تحقق - على المستوى الإبداعى - فى أكثر من عمل لنجيب محفوظ، خاصة فى روايته «ميرامار» ١٩٦٧ حيث يقدم الشخصية من خلال تيار شعورها، كل شخصية على حدة، متخذا من اسم الشخصية عنوان للفصل الروائى. فهو فى «ميرامار» يغوص فى رحلة استبطان داخل نفوس أربعة شخوص هم: عامر وجدى - منصور باهى - حسين علام - طلبة مرزوق. «ويلاحظ أن نجيب محفوظ كان أكثر قربا لعامر وجدى: الصحفى الوفدى الذى يرى فى مواقفه صحة، وسلوكه موضوعية، ونظرته هدوءا ورتابة» (٣).

- وكذلك روايته **«الكرنك»** ١٩٧٤، إذ يقدم شخصياته، قرنفلة إسماعيل الشيخ - زينب دياب - خالد صفوان - منيرة أحمد.

- وروايات الشخوص عند «نجيب محفوظ» تعطى الفرصة أكثر للتعرف على الأزمات الفردية التى تحس بها، فى محاولة لفضح الواقع المفرز لها وكشفه واتخاذ موقف تجاهه. وهذا يتحقق فى روايته «يوم قتل الزعيم» حيث يقوم برحلة استبطان - أخرى - داخل نفوس ثلاثة شخوص هم: محتشمى زايد - علوان فواز - رانده سليمان (٤).

- ومن خلال هؤلاء الشخوص، تظهر بعض الشخوص الثانوية مثل: فواز محتشمى زايد وزوجته هناء/سليمان مبارك وزوجته زينب/أنور علام وشقيقته جولستان.

- لكن الشخوص الثانوية تظهر من خلال تيار شعور الشخوص الرئيسية كنتيجة من نتائج تطور الحدث الروائى.

والشخصيات الرئيسية الثلاث يمثلون أجيالا مختلفة: محشتمى زايد ممثلا للجيل القديم الوفدى الذى عاش ثورة ١٩١٩، وفى الوقت نفسه فهو أقرب الشخصيات إلى نفس «نجيب محفوظ» إلى حد أن الكاتب جعله يتحدث بلسانه فى بعض مواقع الرواية، إنه «كعامر وجدى» الصحفى الوفدى فى «ميرامار». وسليمان مبارك هو جيل الوسط

وعلوان فواز وارانده سليمان يمثلان الجيل الجديد بكل ما يحمله من متاعب وبكل ما يشعر به من إحباطات..

إن محتشمى زايد ينظر إلى الحاضر بعين الماضى، ولذلك نجده يحس بوطأة المتاعب والمعاناة التى يعيشها حفيده «علوان» مع «رانده» خطيبته، يشاهد متغيرات الواقع وتأثير هذه المتغيرات على السلوك الفردى المتمثل فى حفيده الوحيد.

وعلوان ورانده ينظران إلى المستقبل بعين الحاضر، فيجدان أن المستقبل مظلم ومعتم، وأنه لا بارقة أمل لأن الحاضر يسير على نفس الوتيرة وكل يشعر بالمعاناة، من لم يعشها فى الماضى، ومن يعيشها فى الحاضر.

وفى محاولة للوقوف على مضمون هذا العمل نستعرض فى البداية شخوصه كلاً على حدة؛ محددين نوع الصراع الداخلى لكل شخصية وطبيعة هذا الصراع على المستويين الفردى والجماعى.

-٣-

(١) محتشمى زايد:

● شارف الثمانين وما وسعه أن يعرض عن الدنيا، وهو يشعر أنها وهبة الله الخاطفة، فيكف يعرض عنها؟ أحبها ولكن حب الحر التقى العابد، وهو يتساءل:

– لم تضن على بالولاية؟

إنه يريد أن يصبح وليا مثل أبو العباس المرسى، «ذلك الذى مر بأناس بالقاهرة يزدحمون على دكان خباز فى سنة الغلاء، فرق قلبه لهم، ثم وقع فى نفسه أنه لو كان معى دراهم لآثرت بها هؤلاء، فأحس بثقل فى جيبه فأدخل فيه يده فوجد جملة من الدراهم فأعطاها للخباز وأخذ بها خبزا فرقه، فلما انصرف وجد الخباز الدراهم زائفة فاستغاث عليه وأمسكه، فعلم أن ما وقع فى نفسه من الرقة اعتراض على قضاء الله فاستغرب وتاب وسرعان ما تبين للخباز أن الدراهم صحيحة، ذلك هو الولى الكامل ولا تتأتى الولاية إلا لمن يعرض عن الدنيا، ص٨.

– ولكن محتشمى زايد لا يريد أن يعرض عن الدنيا فكيف له بالولاية؟!

- نجده يلجأ إلى التراث الصوفى لكى يستخرج منه مواعظ تعينه على مجابهة الحياة التى يحبها رغم ما يراه فيها من مآس تتمثل عذاباتها عند «علوان» وخطيبته «رانده». يقول:

«ترد على خاطرى هذه الحكاية «قال مجدى بن العطار، قال لى الشيخ محمد راهين يوما: كيف قلبك؟ فقلت له: لا أعرف كيفيته، وذكرت ذلك لسيدنا شاه نقشبند وكان واقفا فوضع قدمه على قدمى فغبت عن نفسى، فرأيت جميع الموجودات مطوية فى قلبى، فلما أفقت قال: إذا كان القلب هكذا فكيف يتسنى لأحد إدراكه؟ ولهذا قال فى الحديث القدسى: ما وسعنى أرضى ولا سمائى ووسعنى لب عبدى المؤمن. ترد على خاطرى تلك الحكاية فأغبط الأولياء وأتوق إلى الكرامات ولكنى أقف عند حافة بحر التصوف مستمسكا بالعبادة قانعا بها فى أحضان دنيا الله» ص٣١.

- ونراه كثيرا ما يستعين فى كلامه بالأحاديث النبوية الشريفة والآيات القرآنية، فهو متدين إلى حد الوجد (٥).

- إنه «وفدى قديم» يقول «عندما افتتح الملك فؤاد المدرسة انتدبت لإلقاء كلمة المدرسين. يوم مجد أثلج صدرى بهتاف الأولاد «يعيش الملك ويحيا سعد» ص٨. إنه محب لسعد زغلول، ومحب لثورة ١٩١٩م ويعتبر كل من يطرح هذا السؤال: لماذا فشلت ثورة ١٩١٩؟! خائنا ص ٧٧. نراه يعيش الماضى بكل ما فيه من ذكريات جميلة، أما هموم الحاضر فيشعر بوطأتها على الآخرين قبل نفسه، ذلك لأنه يعتقد أن رياضته العبادة وتسليته الطرب وسروره الطعام ص٧٦.

ولقد أراده «نجيب محفوظ شاهدا على العصر: قديمه وحديثه، فهو من رجال التربية القدامى وشباب الحركة الوطنية، شهد سعد زغلول، وثورته.. إلخ الأحداث التاريخية. حتى أحداث ووقائع الثمانينيات، يشعر بها ويتساءل: «ما هذا القرار أيها الرجل؟! تعلن ثورة فى ١٥ مايو ثم تصفيها فى ٥ سبتمبر؟ تزج فى السجن بالمصريين جميعا من مسلمين وأقباط ورجال أحزاب ورجال فكر؟! لم يعد فى ميدان الحرية إلا الانتهازيون. فلك الرحمة يا مصر.. وأذكر يوم حددت إقامة «سعد

زغلول» فى بيت الأمة فزحف الانتهازيون بالولاء الزائف نحو القصر، لماذا تعيد تمثيل تلك المسرحية القديمة من ريبورتوار المآسى المصرية؟! وأذكر عهود الاستبداد بسوادها الكالح أفكانت ثورة ١٩١٩ حلما أم أسطورة؟! ص٩٥.

- هكذا نجد أن «محتشمى زايد» له موقف من الأحداث السياسية التى جرت فى الماضى وتجرى فى الحاضر، وكثيرا ما نجده يعلق على أحداث الحاضر معبرا عن مرارة هذا الجيل الجديد الذى نشأ فى ظل ظروف غير مواتية فلم تعد الساحة خالية إلا للانتهازيين أو على حد تعبيره: «محرومون وسط سيرك من اللصوص» ص٢١.

إنه يحب حفيده «علوان» كثيرا، لكنه يشعر بالوحدة، ويتسلى مع «أم علي» عندما تجيء إلى البيت فى يوم خدمتها الأسبوعى، يتذكر معها الأيام الماضية ويتساءل:

- «كيف أستطيع تجنب هموم الدنيا ومعى حفيدى المحبوب؟! ما أجمل كرامات الأولياء» ص٢٢.

- وعلى الرغم من أنه يرى المأساة بعينه إلا أنه لا يستطيع حيالها شيئا ويستعين بما يتذكره من حكايات للأولياء، يلتمس من كراماتهم مخرجا للأزمات التى يراها تحيق بحفيده! ولا يستطيع تجاهه عمل شيء له قيمة، لأنه يعيش الماضى، ويسيطر عليه ذلك الماضى، أما الحاضر فيرصده فقط ويعلق على أحداثه. يريد أن يحل مشكلة «علوان» بنعمة الكرامات - على حد تعبيره - ص٤٤. لكن الله لم يهبه إياها، قناعته بالأشياء تأتى من هذه العبارة التى تجيء على لسانه.

«توجد مرحلة أخيرة أسمها الشيخوخة، إنى أمد يدى لأقبض على حلقة الثمانين فى مرقى الجيل فمن حقى أن أركز على خلاصى تاركا هموم وطنى لبنيه. وقد قمت بالتزاماتى فى حينها على قدر استطاعتى وحاولت جهدى على حملك على الالتزام، ومازلت أحذرك عواقب الشيخوخة المبكرة، إن قاموسك لا يحوى إلا بطلا شهيدا واحدا. قضيت فترة متلقيا مسحوراً، وتقضى الأخرى متحسرا حائرا، أقل ما أقوله عن نفسى إنى شهدت من تلاميذى ثلاثة من الوزراء» ص٤٣.

- هو يعـيش مـرارة الواقع الذى يراه فى عـينى ابن أخيـه «علوان» لكنه بعـد أن رأى علوان قـد ترك «رانده» ثم رأى «رانده» تتـزوج من رجل آخر أحس بوقع كل هذا على نفسه وكأنه صاحب المأساة، يصل إلى حد التمرد على تلك الكرامات التى كان يرغب أن تتحقق لكى تكون له حلا ومخرجا من أزمات الواقع يقول:

«مـاذنب حـفـيـدى يا حثـالة الأرض؟ ورثتم أبناءكم المال والأمـان وأورثتمونا الضيـاع والفقـر والديون وكأن الثورة مـا قـامت إلا من أجل سعـادتكم وتعاستنا. آه ياربى متى تهبنى الشجاعة لأنبذ الدنيا وما فيها؟ حتى متى أحن إلى كرامات لا تتيسر؟ متى أطير فى الهواء أو امشي فوق الماء؟ ومتى أشير إلى الظالم فأصعقه وأريح الدنيا من سره؟ الحق أنها تجربة فاشلة وأن الإنسان عجز عن أن يتعامل معهـا كنعمة كبرى فنجسها بالغدر والأنانية والخيانة» ص ٥٤.

● يتنامى إحساس «محتشمى زايد» بنمو أحداث الرواية ليصل إلى قناعـة مـؤداها: أنه لـم يعـد هناك شىء يسـتـحق أن يعـيش من أجله، وتضاعف هذا الإحساس - لديه - بفراقه لعلوان بسبب دخوله السجن، إنه يخـشى ألا يرى «علوان» مـرة أخرى - بعـد خروجه من السـجن - إحساسا منه بأن الموت قريب.

- آن لى أن أنضم إلى فريق المسبحين المتطلعين إلى الأبدية فى رحاب ذى الجلال» ص٨٧.

(٢) علوان فواز محتشمي زايد:

- تجيء هذه الشخصية ممثلة للجيل الجديد، جيل ثورة يوليه ١٩٥٢ شباب وصبا الناصرية، ومسئولية الحياة فى عهد «السادات».

يقول: «أعلنت الخطبة فى عهد الناصرية، وواجهنا الحقيقة فى عصر الانفتاح» ص١٢.

إنه جـيل كـثـيـر التسـاؤلات بحـثـا عن حل لا يلحـقـه بالمجـمـوعـة الاقتـصادية: الشقة، الأثاث، أعبـاء الحـياة المشتركة، وهو الذى خطب زميلته فى العـمل وهى - فى الوقت نفسـه - جارته «رانده سليـمـان مبارك».

يتساءل:

- كيف حاق بنا هذا الضياع؟! إنى مسئول عن مطارد، تحاصره التساؤلات: ما الحل مع ما يقال عن الفساد واللصوص.

أين الصواب؟ لم أشك فى كل شىء؟

منذ تهاوى مثلى الأعلى فى ٥ يونيه، كيف يجد أناس سبيلا سحريا إلى الثراء الفاحش وفى زمن لا يصدق؟! ألا يمكن أن يحدث ذلك بلا انحراف؟! ما سر حرصى على الاستقامة؟ ص١٢.

- تساؤلات عديدة يطرحها «علوان» نيابة عن الجيل الجديد المحاصر. إن هذه التساؤلات تكشف لنا أبعاد شخصيته، وتضع أيدينا على أزمته الحقيقية هو ورانده خطيبته.

- يقول «علمنى زمنى أن أفكر، علمنى أيضا أن أستهين بكل شىء وأن أشك فى كل شىء» ص٢٣.

نراه يعيش تلك الازدواجية، فيما يراه فى فترة وجيزة - هى عمر ثورة يوليو - أيام «عبدالناصر» وأيام «السادات» هذا الإحساس يعبر عنه «نجيب محفوظ» بلغة تعطى الدلالة مباشرة. نقرأ العبارات الآتية:

«إحنا الشعب.. اخترناك من قلب الشعب. والحب كان باقة من الورد فى قرطاس من الأمل. فقدنا زعيمنا الأول ومطربنا الأول ويخرجنا من الهزيمة زعيم مضاد فيفسد علينا لذة النصر. نصر مقابل هزيمتين. اخترناك من قلب الشعب» ص٣ (٦).

- وعلوان يشعر بالندم تجاه «رانده» لطول انتظارها وخوفه على مستقبلها الذى يضيع فلا فائدة مرجوة. ولذلك فهو يخبرها بفسخ الخطبة. لأنه يؤمن بأن «لا شىء أقوى من الحب إلا الألم» ص.٣٧.

ولأنه لم يستطع أن يتحمل ألما أكثر من انتظاره الطويل فقد استغنى عن الحب المتمثل فى خطيبته «رانده» وهو يشهد خطبتها من المدير «أنور علام» - وهو واحد من المستفيدين من سياسة الانفتاح الاقتصادى - ويشعر بالمرارة والألم يعتصرانه، ولا يملك حيال ذلك شيئا، و«أنور علام» يأخذ الأمر ببساطة رغم علمه بمدى العلاقة التى كانت تربط علوان برانده من قبل. إنه يسرق أحلامهما الصغيرة معا، لأنه يملك

الوسيلة، والوسيلة هى المال، بل ينصب له الشباك من أجل الإيقاع به، وتزويجه من شقيقته الأرملة «جولستان» والتى تكبر «علوان» بعشرين عاما، ورثت عن زوجها عمارتين وشهادات استثمار ص٢٥ والتى تدعوه إلى بيتها ويقبل الدعوة «رغم أن فكرة بيع نفسى لم تخطر لى ببال» ص٥٨. و«جولستان» لا تعتبر نفسها واحدة من أفراد هذا الجيل بدليل أنها تقول له:

- يا لكم من جيل يستحق الرثاء! ص٥٨.

- ولما علم علوان بطلاق «رانده» واساها على هذا الأمر، لكنه أحس أن شباك «جولستان» مازالت ممتدة حوله فقد طلبت منه أن يكون وكيلا لأعمالها ص٧٠.

- وتتطور الأحداث وتتداخل فى نفس «علوان» وتقع فى منطقة واحدة من نفسه يحكمها محوران: أولهما: حادث اغتيال «السادات» يوم الاحتفال بعيد النصر. وثانيهما: ما يدور فى نفسه من إحساس بالهزيمة واغتيال الطموحات والرغبات الفردية، وهو لا يجد أمامه نتيجة لهذا الإحساس «إفراز اللحظة المشحونة بالاندهاش» إلا أن يذهب إلى فيلا «جولستان» «تتفجر داخلى كل شهوة للجنس وكل نزوع للقتال» ص٨٢.

ونجد «راندا» قد عادت إليه تحت مظلة الصداقة والحوار، فى ظل حب غير معلن يقوم على أرضية مستندة إلى عمودين من الصلب واليأس تظلها أحلام غامضة.

- لقد انفعل «علوان» فى لحظة غضب، وضرب «أنور علام» ولكمه فى صدره بقوة فترنح وهوى إلى الأرض، وأخبرته «جولستان» أنه قد قتل؟! وطلب منها استدعاء الشرطة، لكنها ساومته، أن تخفى أمره مقابل زواجه منها. وتركها على هذا الوعد، لكنه أصر ألا يجاريها فى هذا الأمر، ويقوم بتسليم نفسه.

(٣) رانده سليمان مبارك:

- نعلم من الرواية أن أباها «سليمان مبارك» شيوعى ملحد، وغير متدين. على عكس شخصية «محتشمى زايد» تماما. أراد أن يجمع

«نجيب محفوظ» بين النقيضين.

- «رانده» شديدة الإيمان بالحب. تقول ماذا بقى لنا سوى الحب؟ وعندما تتحدث عن خطيبها «علوان» تقول: أراعيه كأنما أنا أم وكأنما هو ابن مدلل متمرد. آه لو أمكنه أن يكون مهندسا، كان «زماننا» من أبطال الانفتاح لا من ضحاياه، وضحية «٥ يونيه» أيضا واختفاء البطل المنهزم (٧). حائر لا موقف له. حتى متى؟ ص١٥/١٦.

- وتتحدث عن أبيها: فى ثورات غضبه يسب الدين. ربما استغفر الله إرضاء لى أو لماما كشعار ليس إلا كسائر الشعارات الجوفاء التى تنهال علينا من أفواه المسئولين. زمن شعارات مقزز. حتى الراحل البطل لم يعف عن ترديد الشعارات. وبين الشعار والحقيقة هوة سقطنا فيها ضائعين. وتتساءل: ماذا بعد خطبة طالت أحد عشر عاما؟! ألا يوجد بصيص أمل؟! ص١٧.

هى تؤمن بأن لكل جيل طريقته، لكن جيلها فاق الجميع فى سوء حظه ص١٨.

- تشعر بتلك النظرات الطامعة التى لا يمكن تجاهلها، والتى تشكل عبئا عليها وعلى علوان من قبل مديرهما معا «أنور علام» تقول عن نفسها: «انضباطى خلقة» مركبة فى أعماقى منذ الصغر - حوارى مع رغباتى الجامحة دائما ينتصر، لم تؤثر فى تجارب شاهدتها عن كثب، حافظت على تصورى الوقور لمعنى الحرية. لم أتزعزع للتهم الساخرة المألوفة بالانغلاق والرجعية. ولم أبرأ من الحزن» ص٣٠.

● إن الآخرين - بالنسبة لرانده - غير مبالين بما حدث. كل ينظر للأمر من وجهة نظر ذاتية يحكمها الهوى الشخصى، غير أن «رانده» تشعر بنظرات «أنور علام» الفاضحة وتعليقاته ونبرته القوية عندما يقول لها «مثلك لا يصلح لها أن تعلق مستقبلها بوعد مجهول كأنك لا تدركين قيمتك الحقيقية» ص٤١.

ويستفيد «أنور علام» من مأساتها، يتقدم لخطبتها وتوافق على الفور فهى تتحدث عن «علوان» قائلة: «ولم أعد أدينه ولم أعد أحترمه. التجربة الجديدة التى تقتحمنى هى أنور علام. يستقبلنى

ببشاشة غير عادية، ويحاورنى مداعبا معلنا عن إعجابه ومودته» ص٥٠.

لقد استطاع بما يملك أن يشترى «رانده» لكنه لم يحصل إلا على جسد بلا قلب. الأم والأب يباركان الخطبة لأن فيها مصلحة ابنتهما «رانده» إنه منطق العصر. عصر الانفتاح.

- وعندما تزوجت من مديرها «أنور علام» حاولت أن تكون سعيدة مجاملة، لكنها تصرخ «عشت عمرى لا أتصور أنه يمكن أن أهب نفسى لسواه. ها هو الواقع يفرض قرارا آخر» ٦٠.

- وهى تكتشف حقيقة هذا الزوج المخادع. أراد أن يستخدمها وسيلة لتحقيق طموحاته فى العلو والثراء، وليست غاية وهو يبرر تصرفاته معها بقوله:

- «وظيفة مثل وظيفتى لا قيمة لها، إلا فى نظر موظف ناشىء مستقبلنا الحقيقى فى القطاع الخاص، فى المغامرة الذكية التى ترفع الشخص من طبق إلى طبقة، فلا تقصرى فى الاحتفاء بهم»!

وهنا تشعر «رانده» بأنها قد باعت نفسها بلا مقابل ص٦١. وتتمرد على هذا الوضع حين اكتشفت حقيقته فتترك له البيت وترحل.

- ونرى أن وقع اغتيال «السادات» على نفس «راند» يكمن فى عبارتها: «إنه يعيدنى إلى المشكلات العامة بعد طول انغماس فى مشكلاتى الخاصة. القتل كريه والله لا يحبه» ص٨٣.

ووالدها «سليمان مبارك» يقول:

- البلد مريض بالتعصب يا رنده، أين أيام «لماذا أنا ملحد؟» يريدون أن يرجعونا أربعة عشر قرنا إلى الوراء؟ ص٨٣.

● إذن يتضح أن لكل شخصية من شخصيات رواية «يوم قتل الزعيم» منطقها الخاص، ولكل وجهة نظرها المختلفة. ولكل شخصية أزمتها الخاصة - أيضا - ولكل رأيها فى عملية اغتيال «السادات».

- لقد أراد «نجيب محفوظ» أن يعبر عن وجهات النظر المتصارعة حول هذا الحدث وإن لم يكن هو الحدث الرئيسى فى الرواية، ولكنه كان نتيجة لأحداث أخرى سابقة عليه.

● من خلال العرض السابق لشخوص الرواية - الرئيسية والثانوية - تتضح لنا قدرة «نجيب محفوظ» على الغوص داخل الشخوص واستبطان ما يعتمل فى نفوسهم من أحاسيس ومشاعر، فتبدو أمامنا وكأنها تعبر عنا، وتتحدث وكأنها لسان حالنا، إن الكاتب «نجيب محفوظ» يمتلك القدرة على تحليل العلاقات الإنسانية بشكل موضوعى يعيش نبض العصر ونبض شبابه، ويتناوله بخبرة الرجل الذى عاصر فترات مختلفة من تاريخنا المعاصر، كاشفا جوانب الإيجاب والسلب، القوة والضعف، ومبررات الجريمة.

فهو لا يضع تبريرا للجريمة، بل يضع ما يمكن تسميته «بالوثيقة التاريخية» أو بمعنى آخر دوافع الجريمة، وتحديد المسئول الحقيقى عنها.

- إن قتل الزعيم لم يجىء فجأة، بل جاء وكأنه أمر متوقع نظرا للأحداث التى سبقته - هذا على المستوى الواقعى - أما على المستوى الفنى وهو ما يعنينا فإن «نجيب محفوظ» تعرض لواقع الطبقة البرجوازية الصغيرة، تلك الطبقة الأسيرة لديه، والتى شغلت مساحة كبيرة من إبداعاته الروائية السابقة على هذا العمل. فهو ينتمى إليها، ويرتبط بها، عبر عنها كثيرا: فى لحظات صعودها ولحظات هبوطها، سموها وتدنيها، إنه يرصد تلك الطبقة البرجوازية من خلال هذه الأسرة الصغيرة بل الأسرتين الصغيرتين: أسرة «علوان فواز» وأسرة «راندا سليمان» اللتين كانتا ضحية لزمن الانفتاح الاقتصادى الذى جاء فى عصر الزعيم، يقول علوان: أسرتان سقطتا معا فى حفرة الانفتاح» ص٤، ٢

- يقوم برصد تلك العوامل التي عملت، بل وساعدت على السقوط، سقوط تلك الطبقة تحت أقدام الطبقة الجديدة، طبقة الانتهازيين والمستفيدين من الانفتاح - بشكل أو بآخر - الطبقة التى ينتمى إليها «أنور علام» وشقيقته «جولستان». إنها فئة تتخذ البسطاء وسيلة لتحقيق غاية استمرار الصعود ولو على حساب تلك الطبقة المتوسطة الفقيرة، فتجهض الأحلام، وتموت القيم، وتتلاشى الأحاسيس النبيلة فى

زمن يقول للمرء: أرنى ما فى جيبك أعرف قيمتك!!

● إن الزعيم الذى لم يستطع أن يقيم تلك العلاقة المتوازنة بين الطبقتين، ذهب ضحية عدم المقدرة. فقتل على أيدى أبناء تلك الطبقة المتوسطة الصغيرة، وكان يوم اغتيال الزعيم قد سبقته مجموعة من الاغتيالات: اغتيال أحلام الشباب واغتيال طموحاتهم وتواجدهم واغتيال كل القيم النبيلة. إن هذا الربط كان متعمداً من «نجيب محفوظ» ولم يجىء بشكل عفوى: وتلك مقدرة الكاتب الأصيل على ربط الأحداث الصغيرة بالأحداث الكبيرة، لأنه لا انفصال بينهما، بل كلاهما نتائج تترتب على بعضها البعض.

● إن «علوان» يقتل «أنور علام» رمز الاستغلال والانتهازية ورمز من يغتالون أحلام تلك الطبقة. يقتله فى نفس الوقت الذى يقتل فيه «الزعيم» ليصبح «أنور علام» معادلا فنيا - إن صح القول - لـ «أنور السادات»، لأن كلا منهما له دور فى اغتيال القيم النبيلة واهتزازها، هذا ما أرادت الرواية أن تقوله بشكل فنى.

- وعلى الرغم من المباشرة التى نلمسها فى بعض أجزاء الرواية إلا أننا نراها مبررة على المستوى الموضوعى، لأن تكنيك الشخوص يعتمد على أن كل شخصية تتحدث عن نفسها، وتتحدث - كذلك - عن الآخرين من وجهة نظرها الخاصة. الأمر الذى يجعلها - فى بعض الأحيان - تعبر عن الآخرين بشكل مباشر. وتحاول أن تعطى رأيا فى أمر من الأمور بشكل مباشر كذلك. لكن هذه المباشرة - فى الإطار العام للتناول الروائى - لا تؤثر كثيرا على فنية العمل، بل تخدم الهدف الذى أرادته الرواية، فى محاولتها أن تكون شهادة كاتب على فترة تاريخية من واقعنا المعاصر، وكما أسميناها: وثيقة تاريخية فى قالب روائى.

✣ ✣ ✣

هوامش:

(*) يوم قتل الزعيم - رواية - نجيب محفوظ - مكتبة مصر - الفجالة ١٩٨٥م ٨٧ صفحة وجميع الأرقام المذكورة فى الدراسة من المرجع السابق.

(١) فؤاد دوارة - أول رواية بطلها عنوانها «يوم قتل الزعيم» مجلة المصور - القاهرة - ١٩٨٦م.

(٢) نجيب محفوظ - حوار سناء السعيد - جريدة مايو العدد ٤٦ - ٦٤ ديسمبر ١٩٨١م.

(٣) محسن جاسم الموسوى - الموقف الثورى فى الرواية العربية المعاصرة، الجمهورية العراقية - سلسلة الكتب الحديثة رقم ٨٩ - ١٩٧٥م - ص ٢٤٠.

(٤) يلاحظ دائما أن نجيب محفوظ يستخدم الأسماء الثنائية لشخوصه الروائية مما يوحى بأن الشخصية عند «نجيب محفوظ» لها جذورها فى الواقع بالاضافة إلى اهتمامه الأساسى بتاريخ الشخصية.

(٥) أنظر الصفحات ١٩ - ٢٠ - ٢١ - ٣٥ - ٤٢ - ٤٦ - ٦٥ من الرواية وسوف تجد الاستدلالات على ما ذهبنا إليه.

(٦) هذا الشعر ردده المطرب «عبدالحليم حافظ» والذى أطلق عليه فى تلك الفترة «مطرب الثورة» وهذا ما يقصده الكاتب بـ «مطربنا الأول» أما زعيمنا الأول فهو «جمال عبدالناصر».

(٧) يقصد القائد «جمال عبدالناصر» وهزيمته فى ٥ يونيو ١٩٦٧م.

إحسان عبدالقدوس وروايته
«قلبى لم يعد فى جيبى»

● إحسان عبدالقدوس، لم يعترف بأحد من النقاد، لأن معظمهم يتخذون موقفاً من قصصه ورواياته؛ ولا يعتبرونها من الأعمال الإبداعية الجديرة بالمناقشة؛ وقد وصل الأمر إلى حد اتهامه بنقل الخطوط الرئيسية التى يقوم عليها هيكل رواية الكاتبة الفرنسية «فرانسوا ساجان» **صباح الخير أيها الحزن** - إلى روايته **«لا أنام»** ١٩٥٦م.

ربما ترجع أسباب هذا الموقف إلى:

١- النزعة الأخلاقية التى قد تسيطر على مناهج بغض النقاد؛ وهم لا يستطيعون قبول أعمال «إحسان عبدالقدوس» لأنها لا تقيم للقيم الأخلاقية أهمية تذكر، متهمين أياه بأنه من الكتاب الذين يدعون إلى الرذيلة وانهيار القيم بين الشباب، تلك الفئة التى يتوجه إليها بالدرجة الأولى.

٢- محاولة التعبير عن طبقة مغايرة لتلك الطبقات التى عبر عنها - فى نفس المرحلة التاريخية التى كتب فيها احسان أعماله - كل من: نجيب محفوظ ويوسف إدريس؛ فهو قد أهتم بالطبقة الارستقراطية، ولم يهتم بالكتابة عن الطبقة الشعبية الكثيرة العدد؛ ولم يهتم - كذلك بالكتابة عن الفلاحين أو العمال؛ فى وقت كان فيه الإهتمام بالعمال والفلاحين هو هدف السلطة الحاكمة، وهو غاية الكتاب للسعى نحو تحقيق هذا الهدف؛ فى مجتمع يدعو إلى حتمية الحل الاشتركى؛ وضرورة إقامة عدالة اجتماعية؛ يتم - من خلالها - تذويب الفوارق بين الطبقات فى واقع كهذا، لم تستطع أعمال «إحسان عبدالقدوس»، أن تترك أثراً فى نفوس النقاد.

٣- أن «إحسان عبدالقدوس» كان «ليبرالياً» فى مواقفه وآرائه السياسية؛ تلك الليبرالية التى لا تتفق والأيديولوجية السائدة، وأعنى بها التطلع نحو التغيير بضرورة الإهتمام بالحل الإشتراكى.

● لكل هذه الأسباب - وغيرها - يرجع موقف النقاد من أعمال الكاتب «إحسان عبدالقدوس»؛ ولكننا لا نستطيع - مع كل هذا - أن نغفل مواقفه السياسية المبكرة، فى مرحلة ما قبل ثورة ١٩٥٢م، تلك المواقف التى اتخذت صورة المعارك السياسية - التى تعرض لها بعض الدارسين - ومنها معركته ضد المندوب السامى البريطانى فى مصر «اللورد كيلرن» والتى جاءت على شكل مقالة كتبها «إحسان عبدالقدوس» عام ١٩٤٢م، يدعو فيها إلى ضرورة رحيل هذا الرجل. بالإضافة إلى معاركه، لفضح قضية الأسلحة الفاسدة عام ١٩٤٨م؛ وغيرها من المعارك السياسية التى امتدت حتى وصلت إلى حد دخوله «السجن الحربى» بعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢م؛ ولا نستطيع أن ننسى روايته **«فى بيتنا رجل»**، والتى كتبها عام ١٩٥٧؛ تلك التى أكد فيها على ضرورة المقاومة والمواجهة مهما كان الثمن. أنه يؤرخ - فيها - لبعض المواقف البطولية والفدائية فى السنوات التى سبقت قيام ثورة ٢٣ يوليو.

● وأعمال «احسان عبدالقدوس» تطرح العديد من الظواهر الفنية والفكرية بالاضافة إلى بعض الملاحظات؛ التى تمثل عوامل مشتركة بين هذه الأعمال من أهمها:

١- أن آراءه ومواقفه، التى أوضحها فى مقالاته السياسية والصحفية؛ نجدها حاضرة فى أعماله الفنية (وسوف نضرب أمثلة ندلل بها من روايته محل الدراسة **«قلبى لم يعد فى جيبى»**).

٢- استحضار نموذج المرأة العصرية المتحررة، التى تملك زمام الأمور، قوية الشخصية؛ القادرة على الفعل، والمعتدة بنفسها وبقدرتها على المواجهة والتحدى.

٣- سهولة الخطاب القصصى (١) والروائى عند «احسان عبدالقدوس» تلك السهولة التى تعد عاملاً رئيسياً - فى أعماله - لإحداث تلك المتعة الفنية التى لا تشعر بها أثناء القراءة.

٤- عدم تنوع الأساليب الفنية فى أعماله.

٥- اعتماده على عنصر الحكاية بشكله التقليدى الذى يعتمد على

الثالوث الكلاسيكى - إذا صح التعبير - «البداية/الوسط/النهاية». وتقديمه للأحداث عن طريق ما يسمى بـ «النمذجة الصحفية»، أى سيطرة الأسلوب الصحفى على أسلوب ولغة الكتابة الفنية.

● كل هذه الملاحظات نجدها حاضرة فى عمله الروائى الأخير، والذى صدر عام «١٩٨٩» (٢) تحت عنوان «قلبى ليس فى جيبى» (٣).

- وقبل أن نتعرض للأفكار التى تطرحها هذه الرواية؛ نحب أن نعرض موجزاً لموضوعها.

● سارة العباسى أدريس، فتاة أنهت دراستها الثانوية، والتحقت بالجامعة الأمريكية، على أمل السفر إلى أمريكا، للإقامة هناك. تنتمى إلى الطبقة المتوسطة، كانت تعيش مع أمها وأخواتها الأصغر منها - أختان وأخ - فى شقة متواضعة بإحدى الحوارى المتفرعة من شارع الهرم؛ وقد توفى والدها منذ سنوات وتركهم ليسوا أغنياء، ولكنهم يستطيعون الاستمرار بالحياة فى أدنى مستويات الاستغناء؛ والرواية ترصد التحولات التى تحدث لهذه الشخصية منذ اللحظة التى التقت فيها «سارة» بهدى هانم صاحبة البوتيك، التى عرضت عليها العمل فيه؛ والتفرغ من أجل إدارته مقابل اغراءات مادية قد تصل إلى ألف جنيه فى الشهر؛ وتفرغت «سارة» للعمل تماما، ويتتبع «احسان عبدالقدوس» شخصية الرواية الرئيسية؛ فى صراعاتها المختلفة وطموحاتها التى لا تنتهى؛ ورغباتها فى الوصول إلى «أفق الحياة البعيدة عنها؛ أفق الرخاء والثراء؛ وتحلم بأن تصل إلى هذا الأفق؛ ورحلة الوصول بدأت منذ أخذتها «هدى هانم» معها إلى لندن لشراء احتياجات النساء؛ وهناك تتعرف على عالم الأسواق والتجارة، وعالم التهريب والثراء المبهر؛ وتتعلم أشياء لم تكن تعرفها؛ أضافتها إلى رصيد خبراتها لكى تستفيد منها فى الغد المأمول؛ وهناك تتعرف على شاب انجليزى يدعى «مايكل ستيوارت رمنجتون»؛ والذى يعمل فى محلات «هارودز» الشهيرة؛ تبهرها معروضات المحل؛ فتنساق وراء إعجابها بمايكل الذى يعرض عليها الزواج؛ ويعرض عليها العمل كسمسارة؛ فتقبل العمل «سمسارة» وترفض الزواج، ثم توافق فى النهاية أملا فى الوصول إلى الأفق البعيد

الذى تحلم به، ومايكل يملك أسباب النجاح التى ستؤهلها للوصول إليه؛ ولكن بشرط أن يتزوجها بالقاهرة؛ ويشهر اسلامه؛ ويتم الزواج وتسافر إلى لندن؛ بعد أن تكون قد انتهت علاقتها تماما مع «هدى هانم»؛ وفى «لندن» تعرف أن «البكباشى عزت محروس» الذى كان من أقوى الشخصيات التى تتولى الحكم أيام عبدالناصر؛ هو الذى يقوم بتمويل عمليات «هدى هانم» أثناء استيراد البضائع من لندن.

– وعندما تزوجت «سارة» من «مايكل» علمت أنها «كامرأة تزوجت رجلا لا تحس بأية قيمة له إلا أنه ثرى، وستعيش ثراءه.. ومايكل ثرى بالخدمات التى يمكن أن يقدمها لها؛ ولا تحس إلا بهذه الخدمات وهى تعطى نفسها له؛ وتوفر متعته بها نظير ما يدفعه من خدمات» ص٦٨.

– وتتسع مشاريعها؛ وترغب فى التوسع، وبعد أن استوعبت دراسة سوق لندن، واستفادت كثيراً من دراسة سوق باريس؛ ترغب فى الدخول إلى سوق جديدة؛ وبالفعل؛ تفتح «بوتيكا» فى جنيف بمساعدة زوجها الذى قام بإدارته؛ ولقد كانت «سارة» تحس «بأنها وصلت إلى آفاق أوسع؛ لقد كانت تتاجر فى المتطلبات النسائية، وافتتحت بها البوتيك فى جنيف بالإشتراك مع زوجها؛ واستطاعت أن تتخصص فى مبيعات الفراء؛ ولكنها الآن انتقلت إلى سوق أخرى، سوق المجوهرات» ص١٣٠. انتقلت إلى هذه السوق بعد تعرفها على «عبدالنور رأفت» تاجر المجوهرات الشهير؛ والذى يقوم بتهريب بعض المجوهرات من القاهرة لبيعها فى لندن وجنيف؛ وغيرها؛ ويساعدها «عبدالنور رأفت» ويدير لها الصفقات التى تجنى من ورائها ثماراً كبيرة وتشعر أن هذا الرجل قد ملك عليها حياتها، فعلى العكس من حياتها مع «مايكل» الذى يمارس حياة الشذوذ مع أصدقائه؛ ولا تشعر برجولته بل تشعر أنها هى الرجل؛ على عكس كل هذا؛ وجدت مرادها فى «عبدالنور رأفت» رغم أنه متزوج وله ولدان؛ يلتقيان معا؛ وتحس أنها تعطية نفسها برغبتها، فكلاهما «يعيش حياة باردة فارغة حتى القلوب فارغة، إن جيبوبها متضخمة، بما فيها من أرباح وأرصدة؛ ولكن قلبيهما ليسا فى جيبهما.. كل منهما يحتفظ بقلبه فى خرابة خالية.. كل قلب يعيش فى صحراء

منعزلة لا يجد فيها ما يستمد منه الإحساس بالحياة» ص١١٢.

- «أنها أول مرة تخرج عن المبادىء، التى عاشت عليها؛ مبدأ ألا تكون أبداً لرجل فى الحرام، وألا تكون أبدا واحدة من النساء الرخيصات؛ وماسترها حتى اليوم واحتفظ لها بقوة شخصيتها هو أنها لم تكن أبداً امرأة رخيصة؛ حتى عندما ألحت عليها أطماعها حرصت على أن تحققها فى الحلال؛ فتزوجت مايكل؛ ولم تكن تحبه؛ ولا تحب أن تتزوج رجلا انجليزيا؛ ولكنها كانت تحقق أطماعها فى الحلال، وأطماعها تلح عليها أيضا أن تكون لعبدالنور؛ إنها أطماع عاطفية لم تكن تخطر على بالها من قبل» ص١٢٨.

وتستمر «سارة» على حياتها تلك، فتقرر الانفصال عن «مايكل» بعدأن حققت كل أغراضها وأحلامها؛ فتقرر العودة إلى مصر، وتبنى قصراً كبيراً على مساحة شاسعة من الأرض؛ وتأتى مرة أخرى بـ «عبدالنور رأفت» فتشعر أنها «لم تعد تحس به يأخذها دون أن تعطيه، بل أصبحت تحس بأنها تعطى بقدر ما تأخذ، فقدت هذا الانبهار الرائع بشخصية عبدالنور» ص١٥٨.

وتشعر «سارة» بالوحدة فى قصرها؛ وتتعرف فى هذه الأثناء على «شريف رمزى» ضابط الجيش؛ الذى أراد أن يتزوجها، وعندما همت بالموافقة اكتشف أنه يحاول ابتزازها؛ فتبعده عنها وتعود إلى الوحدة من جديد. وتفكر فى نهاية الأمر أن تتزوج سائق عربتها «الأسطى عثمان».

- أن هذا السلوك يذكرنا بالشخصية الرئيسية فى رواية «نجيب محفوظ» «حضرة المحترم» ذلك الذى وصل إلى أعلى المراتب وحقق كل ما يتمناه، وأضاع فرصا كثيرة؛ كان يستطيع بها أن يبنى حياته الأسرية؛ وعندما يفكر فى هذا. تكون كل الأشياء قد ضاعت منه؛ بما فى ذلك صحته؛ فلا يجد أمامه إلا خادمته فى البيت؛ فيتزوجها.

- إن «سارة» - فى نهاية الرواية - تشعر أن عواطفها أصبحت مجرد أرقام، تخاف أن يعتدى رجل عليها؛ ويلخبط لها الحساب، حتى لو دفعها إلى هذا الرجل ما يسمى بالحب؛ انها لا تحب إلا أرصدتها فى البنوك؛ ولا تحب إلا العمر الطويل الذى قضته تسعى إلى جمع كل هذه

الملايين؛ انها هى التى لا تستطيع أن تنتشل نفسها من جيبها لتعيش مع قلبها كأنه لم يعد لها قلب» ص١٠٧.

● هذه هى أحداث الرواية؛ ولكن ما هو الشىء الذى أراد الكاتب «احسان عبدالقدوس» أن يوصله إلينا ؟!

– انه يريد أن يقدم لنا نموذجا للمرأة العصرية؛ ذلك النموذج الأثير لديه؛ والذى يكشف من خلاله ولعه بالمرأة المعتدة بنفسها؛ القادرة على الفعل اللا نهائى فى واقع يعطيها من الأسباب ما يساعدها على تحقيق أحلامها؛ وتحقيق حريتها؛ طالما ملكت القدرة على الإختيار، وهكذا أعطت لنفسها حق ممارسة الحرية تحقيقاً للاهداف المنشودة. ان «احسان عبدالقدوس» يريد أن يقول: إن المرأة – رغم كل العقبات المجتمعية، والاجتماعية والاقتصادية، رغم كل هذا تستطيع أن تبنى نفسها كما تريد، لو كانت قادرة على اتخاذ القرار، لأنها ليست الكائن الضعيف الذى وضعت نفسها فيه لم تضعف؛ ولم تهن نفسها إلا برغبتها هى، وبكامل إرادتها الحرة.

– ان سوق المال، ليس وقفا على الرجال وحدهم؛ بل أن للمرأة فيه نصيب الأسد، لو أرادت أن تحسب عليه بسبب جرأة التناول؛ وجرأة التعبير؛ إلا أننا نراها اليوم لم تعد كذلك. لماذا؟ لأن الواقع المصرى – خاصة فى الثمانينيات وحتى الآن قدم نماذج جديدة للمرأة المصرية، لم تكن موجودة فى فترات سابقة؛ فيما يتعلق بقدرة المرأة، فالمتغيرات التى حكمت هذا الواقع؛ ونحن فى التسعينيات؛ أضافت وجوها جديدة لقضية علاقة المرأة بالرجل؛ وقضية وضعية المرأة فى المجتمع الشرقى المتحرك بتقاليد لها خصوصيتها؛ وكما أنها أضافت وجوها جديدة للقضية؛ فقد شطبت وجوها أخرى – بالتبعية – فعلى سبيل المثال نرى «المرأة» الآن تقوم بفعل الاغتيال «قتل الأزواج – المرأة الحديدية التى تقيم شركة لتوظيف الأموال ثم تهرب خارج البلاد – خطف الأطفال – السرقة –.. إلخ» وكلها أفعال كانت فى فترة من الفترات لصيقة بشخصية الرجل وحده؛ ولكنها الآن أصبحت أفعالا فى محل اشتراك ما بين الرجل والمرأة. بالاضافة إلى أن المرأة الآن تستطيع أن تسافر وحدها إلى خارج

البلاد بحثا عن أسباب الرزق، وربما تسافر - فى ظروف استثنائية - دون أن يكون الرجل «الزوج» رفيقا لها. والمرأة المعاصرة ترأس الرجل فى كثير من الأعمال؛ فهى مدير؛ ووكيل وزارة ورئيس شركة.. إلخ. لكن المرأة - على وجه آخر «سلبى» - لم تستطع أن تأخذ حق التعبير والعمل السياسى، أى أن تكون قائدة سياسية؛ تشارك فى الوعى السياسى للمجتمع، وأعتقد أن السبب فى ذلك هو أنها دافعت فى مرحلة طويلة من حياتها عن حقوق ثانوية ونسيت الدفاع عن الحقوق الرئيسية والأساسية فى حياتها العامة.

● إذن فقضية المرأة.. وجودها.. كينونتها؛ قدمها «إحسان عبدالقدوس» فى نفس الإطار التقليدى الأثير لديه؛ ولم تضف جديدا يثرى النموذج المتميز، ومن التناقض أن نجد «إحسان عبدالقدوس»؛ يجعل بطلة روايته «سارة» تدخل إلى الجامعة الأمريكية؛ وهى على حد تعبير الكاتب - لا تستطيع - هى وأسرتها - أن تحقق فى حياتها إلا الحد الأدنى من العيش؛ فكيف إذن استطاعت دخول «الجامعة الأمريكية»؟! وهى مازالت طالبة فى التعليم الثانوى؟ إن هذا الأمر يحتاج إلى مال، لم نعرف مصدراً واضحا له فى الرواية؛ إن «احسان عبدالقدوس» لا يستطيع نسيان رغبة التعبير عن الطبقة الارستقراطية ظنا منه أن الطبقة المتوسطة تستطيع أن تمارس بعض المهام التى تقوم بممارستها الطبقة الارستقراطية التى ينتمى إليها.

● وكما وجدنا - فى بداية الدراسة - أن «إحسان عبدالقدوس» يضمن أعماله الروائية بعضا من آرائه ومواقفه فى مقالاته السياسية والصحفية نجد لهذه النقطة آثارا واضحة فى روايته «قلبى ليس فى جيبى». ومن أمثلة هذه المواقف وتلك الآراء قوله: «أن القاهرة لا تزال تجمع أصحاب الملايين؛ رغم كل القيود المفروضة على أرزاق الناس» ص٣٤. وقوله: «لعل الزواج بين الإنجليز هو مجرد عملية تدفع إليها الحاجة.. حاجة العروس؛ وحاجة العريس؛ وهو فى حاجة إليها؛ ويريدها أن تبقى بجانبه فى لندن؛ ولم يجد ما يكفل لها حق الإقامة معه، من ناحية الإجراءات الرسمية؛ إلا أن يتزوجها. إن الزواج بين الإنجليز ليس

له معنى ولا أهداف ولا ضجة الزواج فى مصر؛ إنه زواج لا يقيم حياة جديدة؛ ولكنها مجرد إجراءات لإجتياز حالة يمر بها الرجل والمرأة؛ بل أن الزواج لا يضيف أى شيء جديد عليهما؛ فكل شيء مباح بلا زواج ص٤١.

- وعن العلاقة بين الرجل والمرأة نجده يقول:

«انهم لا يسألون فى لندن عن العلاقة بين الرجل والمرأة؛ يكفى أن كلا منهما مع الآخر بإرادته الحرة؛ إنهم لا يهتمون بما يعتبر علاقة شرعية؛ إن الشرع الوحيد هناك هو الحرية الشخصية؛ كل رجل حر مع كل امرأة حرة» ص٦٩.

- وعن نقده لبعض التصرفات فى الخارج نراه يقول:

«إن كل شيء فى لندن يعتمد على مبدأ هات وخذ؛ هات الزبون؛ وخذ العمولة» ص٧٦.

وقوله: «إن النظام الاجتماعى فى كثير من الدول العربية لايزال يعترف بالجوارى، ويحيطهن بكيان خاص متباعد عن كيان صاحبات العصمة والعفة» ص٧٧.

- وعن مفهوم العدالة والمساواة؛ يتحدث على لسان «سارة» قائلا:

«إن العدالة ليست فى المساواة بين ما نأكله؛ مادام كل واحد يستطيع أن يأكل كل ما يريد دون أن يحرم الآخر مما يريده؛ إنما عدالة الإسلام هى عدالة فى كيان المجتمع الإنسانى.. وقد اعتبر الإسلام أن الرجل هو المسئول عن المرأة، ولأنه المسئول فإنه يدفع على الأقل ضعف النفقات التى تجمعه بالمرأة؛ ولذلك منحه أن يرث ضعف ما ترثه المرأة؛ وهذه العدالة لا تتحقق فى القوانين البروتستانتية المفروضة عليكم، إنها قوانين تجعل الأرث كله من حق الابن الأكبر، أو الوريث الأكبر سناً، ربما ليحتفظ بقوة تركيز القيادة العائلية؛ أى القيادة الديكتاتورية؛ وكما كان الأب هو ديكتاتور فى تحمل مسئولية الانفاق على العائلة، فإن الديكتاتور الذى يخلفه هو ابنه الأكبر، تماما كنظام توارث العرش فى الدول المتأخرة التى لا تزال تقوم على النظام الملكى» ص٨١.

- وعن الأموال فى بنوك سويسرا؛ ومدى ما تتمتع به من حصانة

يقول:

«إن أهم ما يميز بنوك سويسرا هو احتفاظها الحاسم بالسرية، لا يمكن أن تكشف عى أى سر لأى تعامل معها فى حين أن بنوك العالم كله معرضة للضغط السياسى، الذى قد يدفعها إلى الكشف عن اسرار هذا العميل أو ذاك، حتى أنه لو مات عميل لأحد بنوك سويسرا دون أن يكون قد سجل اسم وارثه مسبقا، فإن البنك يرفض تسليم رصيده، والكشف عن أسراره لأى شخص يدعى أنه وارثه، حتى لو كانت الحكومة نفسها؛ ويظل البنك محافظا برصيد العميل المتوفى لمدة عشرين عاما، وقد يظهر خلالها من يثبت له حق الأرث؛ وإلا انتقل الرصيد بعد العشرين عاما إلى ميزانية البنك نفسه، أى أصبح الرصيد ملكا للبنك» ص٩٥.

● وعن البناء الفنى فى الرواية؛ نجده قد اعتمد - فى بنائه - على ما أسماه بالحلقات «الحلقة الأولى - الحلقة الثانية.. إلخ. الحلقات التى بلغت فى الرواية عشر حلقات»، ولا أجد سبباً فنياً أو موضوعيا يدعو إلى هذا الاستخدام؛ ربما تكون احتياجات الصحافة الأدبية هى التى فرضت هذا البناء على العمل، فليست كل حلقة مستقلة زمانيا ومكانيا وحدثا عن الأخرى؛ بمعنى آخر: لا يمكن أن تصبح الحلقة بديلا للفصل الروائى المحكم بقواعد فنية تنظم بدايته على المستويين: الزمانى والمكانى. زمان الحدث ومكانه.

✤ ✤ ✤

هوامش:

١- «الخطاب» يعنى عند ميشيل فوكو «كل كلام شفوى أو كتابى مهما يكن موضوعه ومضمونه أو شكله؛ وقد أراد فوكو استخراج القوانين التى تحكم الخطاب من الداخل أو من الخارج؛ ومعرفة الشروط التى أتاحت لخطاب ما امكانية الوجود، فى حين أنها منعت وجود خطاب آخر». (انظر «نظام الخطاب» - محاضرة أعدها: هشام صالح - الكرمل - العدد ١٠/ص١٠-٤٣.

٢- قلبى ليس فى جيبى - قصة طويلة - احسان عبدالقدوس - مكتبة مصر ١٩٨٩م - عدد الصفحات ١٧٠ صفحة - مقاس ١٤ × ٢٠ سم.

٣- لاحظ العناوين التى يختارها «احسان عبدالقدوس» لأعماله. أنها تعتمد على اللغة القريبة من أذهان الناس، عناوين ترضى أذواق الشباب؛ لكونها تخاطب فيهم العاطفة قبل مخاطبتها للعقل الناضج: «شفتاه - النساء لهن أسنان بيضاء - لا أستطيع أن أفكر وأنا أرقص - آسف لم أعد أستطع - لن أعيش فى جلباب أبى.. الخ».

نعيم عطية وروايته: «ليل آخر»

مقدمة لابد منها:

نحن نوقن أن الروائى عليه أن يمتلك تلك الحرية التى تعطيه الحق فى النظر الخاص إلى الحياة والكون والوجود..

ولابد أن نؤكد على حقه الكامل فى حرية الخيال، وحرية الفكر، وحرية تنفيذ ما يريد أن يقدمه لنا من عمل. فهو حر فى ألا يرضخ للتقاليد السلفية، سواء أكانت هذه التقاليد اجتماعية أو فنية. فللروائى حق الخروج عليها طالما وجدها لا تتمشى مع الحياة التى يكتسب خبراته منها ويعيد صياغتها من جديد فى صورة جديدة تحددها رؤاه لهذه الحياة. وله أيضا حق الخروج عليها طالما وجدها تتعارض مع فكره الذى يعطيه الرؤيا الصادقة للعالم المحيط به.

وتلك الحرية فى الحقيقة هى التى تحدد مدى تطور فن الرواية - على وجه الخصوص - وهى التى تدفع الكتاب إلى البحث عن طريق جديد للرواية الفنية - شكلا وموضوعا - وهذا ما يعطى للرواية أحقية الوجود الفعلى، ويبعدها عن بؤرة الاحتضار، إذن - فالتجديد - فى حقيقة الأمر - مرتبط بتلك الحرية التى تؤكد على ضرورة اكتساب الكاتب لها..

ورواية **«ليل آخر»** التى نحن بصدد الحديث عنها تتخذ من تكنيك «تيار الوعى» أسلوبا لها.. وهذا التكنيك - فى حد ذاته - هو نتيجة من تلك النتائج التى أفرزتها حرية الكاتب - كما بينا فى المقدمة - وهو كذلك يخرج عن التكنيك التقليدى للرواية فى محاولة للبحث عن شكل

جديد، تتحقق معه تلك الجدة التى نبغيها، وتكون معبرة عن الإنسان المعاصر وما يحيط به من متغيرات مختلفة، تجعله يفكر تفكيرا مختلفا عن الإنسان فى عصر آخر - ونرى أن «فرجينيا وولف» عندما وجهت نداءها إلى الروائيين، أو قل نظرتها الموضوعية إلى الحياة كتبت تقول: «لنفحص لحظة ذهنا عاديا فى يوم عادى يستقبل الذهن انطباعات جمة انطباعات تافهة، انطباعات غريبة، انطباعات سريعة الزوال، أو انطباعات محفورة بحدة الصلب تأتى من كل جانب. سيل لا يتوقف من الذرات التى لا تعد ولا تحصى، وأثناء سقوطها.. وانتظامها فى شكل الحياة يقع مركز الإهتمام فى مكان يختلف عن المكان الذى يقع فيه من قبل لم تأت اللحظة الهامة هنا بل هناك فليست الحياة سلسلة من مصابيح العربات المصطفة بشكل متناسق.. الحياة هالة مضيئة، عطاء نصف شفاف يحيط بنا من بداية الوعى إلى نهايته».

عندما قالت هذا الكلام لم تكن تقصد شيئا غير أن «التجسيم الداخلى للحقيقة التى تستعصى على التعبير إلا إذا اقتنصت وهى فى حالة نشاط ذهنى فعلى فى مرحلة من المراحل السابقة على التعبير» وهذا هو الجانب النظرى لتكنيك «تيار الوعى» الذى يقوم على تسجيل الانطباعات العديدة التى يتلقاها الشعور، وعن طريق هذه الانطباعات يمكن تصوير اللحظة الحية التى تعيشها الشخصية من الداخل وهو فى تعريف محدد يضعه «روبرت همفرى» «ذلك التكنيك الروائى يقوم على تصوير المشاعر والأفكار عن طريق فيض الوعى دون منطق ظاهر يربط بين هذه المشاعر وهذه الأفكار، والنقطة الجوهرية التى يختلف فيها هذا التكنيك عن كل «تكنيك» سبقه أنه يتجه إلى تصوير الشخصية من الداخل،محطماً بذلك الأسس التى قام عليها بناء الشخصية - من

قبل - وهى رصد الشخصية من الخارج بتصوير أبعادها الثلاثة المعروفة»..

ومن منطلق هذا التقديم سنحاول أن نتعرض لرواية «ليل آخر» للدكتور/نعيم عطية، بالنقد والتحليل، وهي من ذلك النوع الذى لا يسهل تلخيصه، لأنها - فى حد ذاتها - تلخيص لقدر الإنسان فى مواجهة الوجود وما يفرزه من قضايا، والزمن وما يتعلق به ومع ذلك فيمكن أن نشير إلى بعض الأفكار التى تناولتها الرواية، ونبين علاقتها ببطلنا الذى هو رمز للإنسان - عامة - وسوف أتناول هذه الرواية من خلال نقطتين أحصرهما فى الآتى:

- الموقف من الوجود..
- الموقف من الزمن..

أولا - الموقف من الوجود:

البطل فى رواية ليل آخر لا يعرف حقيقة الزمان، يعيش ما ليس له وقت فى الحاضر وما لم يكن له وقت فى الماضى، وما ليس له وقت فى المستقبل، ولهذا فإن حدود الزمان والمكان قد تلاشت عنده.. ففقد إحساسه بالزمان وفقد احساسه بالمكان، وعاش لحظته الحاضرة الواعية تارة واللا واعية تارة أخرى، باحثا من خلالها عن نفسه.. عن حقيقة وجوده وحقيقة هذا الوجود من حوله «لم تكن لدى وسيلة لتحديد اتجاهى بعد أن تعطلت ساعتى. قال لى هاتف: لم لا تجرب الخط الفاصل بين الليل والنهار؟» ص٥.

وفى رحلة البحث عن نفسه. عن ذاته فى الزمن الواقع بين الليل والنهار يحس - كما أحس من قبل بطل قصة كافكا «المسخ» الذى

أحس أنه صرصار - معطيا من خلال هذا التصور دلالة رمزية لحالة البطل - النفسية - نجد أن بطل «ليل آخر» يحس هو الآخر - أنه ذبابة «ذبابة وقعت بين أوراق ندية» ص٨.

إنه علبة صفيح فارغة فى جوف نعامة وهو فى رحلة بحثه عن نفسه يطرح هذا السؤال وهو سؤال ملح دائم ومرير: من أنا..؟ أين أنا.؟ من أين جئت. ؟ من أنا.؟!

وإذا كان كافكا ينظر إلى الإنسان من خلال فكرة عدمية مؤداها أن الإنسان - فى وجوده - يمارس تلك المحاولة المستميتة لكى يرتفع وجوده الإنسانى فوق مستوى الحشرة - والتى من السهل القضاء عليها - ولأنه لا يريد للإنسان هذا المصير، ولأنه يحبه فله أن ينجو - أى الإنسان عن طريق الالتحام بالآخرين.. وكافكا يرى أن هذا الالتحام من الاستحالة حدوثه ويرجع السبب - على حد تعبير ناتالى ساروت - إلى أن «شخصيات كافكا مستعدة للتخلى عن ذواتها..» والبطل - ومن خلال معطيات الرواية - يعيش العدم ذاته.. يقول: «من أنا؟ ومن أين جئت.. بصفة نهائية محددة أريد أن أعرف.. ضوء باهر يعمينى.. أنا فى ظلام.. أين أنا؟ ضوء باهر يغرقنى.. لا ليس ضوءا أين أذهب..؟ ضوء باهر.. أنا فى ظلام.. ظلام باهر يختلط لديه الضوء بالظلام. وكلاهما باهر فلا يعرف أين هو، ولا يعرف من هو؟

والبطل على علم أنه يحيا العدم وينظر له نظرة خاصة مؤداها أنه طالما أن كل شىء له معنى فللعدم أيضا معنى «لم لا.. العدم ذاته لا يعنى انعدام المعنى، والا فلماذا هو عدم..؟ لماذا....؟ كيف..؟ متى..؟».

ولأنه لا يريد أن يلقى نفس المصير الذى تلقاه الذبابة، فإنه يحاول أن

يعود إلى ذاته فى لحظة ويتخلى عنها فى لحظة أخرى حتى يحدث هذا الاتصال بينه وبين الآخرين مقاومة منه لهذا المصير فيتوهم أصواتا تناديه فى محاولة منه كى يخرج من هذا العدم.

«انتبه. ها هى الحقيقة لن تكون العدم الذى تستوعبه حواسك. ستكون منا.. لا تسأل من نحن.؟ يكفى أنك لن تكون القلق المكتوم الذى يصرخ فى طواحين المنفى ها هو صوتك يخبو، ليعلو معنا صمتنا.. انتبه. ها هى المصالحة التى دعوتنا إليها» هو يعيش حلمه فى أن يكون ثمة ضوء. ولا ظلام سوف يكون.. يتوق أن تصبح ذاته ضوءا. أن يصبح قنديلا موقدا حتى يتبدد الظلام من حوله ويخرج من العدم القاتل. ولكن البطل يفشل - فيما بعد - فى إقامة هذا الاتصال لأنه فى رحلة بحثه عن وجوده يحس إحساس «سارتر» الذى عبر عنه من قبل بأن «الجحيم هو الآخرين».. وهذا ما يجعله يصرخ - فى موضع من الرواية «جحيم لا يطاق.. كرهت جسدى» فالبطل. هنا. يهزم نفسه وهو بهذه الهزيمة - الذاتية - إن صح القول.. نراه وكأنه يقول هذا خير لى من أن يهزمنى العالم على حد تعبير «ديكارت»..

ومن أجل أن نعرف موقف البطل من الوجود ككل - سوف نحدد هذا الموقف من خلال ثلاث نقاط فرعية هى:

- الوجود والموت..
- تصور البطل للوجود..
- الوجود والحب...

١- الوجود والموت:

فى بداية الرواية، وفى فصلها الأول المسمى «النداء البعيد» يتضح موقف البطل الوجودى، وما يتعلق بهذا الموقف من قضايا مثل العزلة

والقلق والهجران واليأس والموت يقول البطل: «وما عدت أتلقى الأوامر من أحد. أصبحت سيد نفسى» ولكنه ما يلبس أن يتساءل فى قلق «ماذا أفعل بهذه الرواية؟» ص٩.

البطل هنا بطل وجودى لأنه «يحصر نفسه فى غاية له ليحقق جوهره تحقيقا كليا باعتباره فردا منعزلا» إذ يقول: «أصبحت سيد نفسى» وإحساسه بهذه العزلة يجعله يبحث عن حريته، ولكن الحرية - فى حد ذاتها. مبعث قلقه، فهل إلى هذا الحد تتحول - الحرية إلى عبء ثقيل على الإنسانية؟؟

البطل فى رحلة بحثه عن الحرية يحس الموت.. فالموت مرتبط بحريته. فهو يحس بمطاردة ما. بأن هناك ثمة شيئا يطارده وهو دائما ما يحاول أن يعطى هذا الشىء فرصة الانتصار عليه ربما يكون هذا الشىء هو الموت! ص٩٠.

ولكن وجود الإنسان أمام الموت ليس شرطا من الشروط التى بها يتحقق جوهر هذا الإنسان لأن الموت على حد تعبير «سارتر» «ليس فعلا دالا بالضرورة، ولكنه ظاهرة يعانيها الإنسان وعرض قد يصيب الجسم دون أن تكون له علاقة بالفعلية».. ولأن البطل فى رواية «ليل آخر» يعنى هذه الحقيقة فإنه يقول وقد أحس بهذه المطاردة المجهولة: اندفعت بكل جسدى، بكل ما أوتيت من قوة أركض.

قطعت مئات الأميال بل آلاف الأميال. ربما كنت قد طفت الأرض كلها. ما عدت تسمع الخوار وراءك. ولا دبيب الحوافر فى أحشائك، لكنك كنت تطلب من الأمان المزيد تلو المزيد، فالدبيب والخوار قد يبزغ أى لحظة فى أذنيك من جديد» ص ٩٢-٩٣.

ويقرر أن «تأجيل المو يوما واحدا أو حتى ساعة أمر جدير أن تراق

فى سبيله دماء الفناء - شىء مخيف.. لابد أن نبقى ولو بين هلاك وهلاك نتأرجح، ونصرخ فى هذه الأثناء أننا خالدون» ص١١٢.

البطل. فى أغلب لحظاته - يعجز عن تحديد المكان الذى يحتويه يعجز «عن معرفة السبب فى وجوده.. يعجز عن معرفة من يكون. فهو يكرر السؤال التالى: ثلاث مرات فى صفحة واحدة: من أكون..؟ من أنا..؟ من أين جئت.. ؟ ص٩، ثم يضع حسما لهذا السؤال فى نهاية الفصل الأول.. «من أنا. لا تسأل لن يكون ثمة ضوء ولا ظلام، سوف يكون. ستصبح أنت ذاتك ضوءا، أيها الربان الذى انهك الطموح انتبه ها هى اللحظة التى تنتظرها قد أزفت.. لم يعد النور الفريد يحيط بك. بل صار فيك يتوغل. أصبحت نجماً وشمساً ستكون أرجوحة ستدور معنا تعال إذن أيها الإنسان الحائر» ص١٦: إن هذا النداء موجه أساسا إلى الإنسان الذى خدعته تلك الحرية التى لم تعطه سوى القلق والظلمه واليأس. ونلاحظ أن الإنسان الحائر غير المتزن. الذى يشعر بالعزلة دائما وبالأوهام والأحلام يتعدد فى قصص كثيرة عند الدكتور/نعيم عطية خاصة فى قصة الجسد الآخر فى مجموعة «لحظة لقاء»..

٢- تصور البطل للوجود:

يرى البطل أنه لابد للمرء من تصور للوجود، ويطرح تساؤله عن هذا التصور وكيفية تحديده. لكنه لم يحدده، لأنه يعتبره كلاما ضخما وعبئا ثقيلا/الوجود لديه مرادف للموت.

«أم تتجاهل جرعتى المسمومة التى تتعاطاها كل يوم حتى أضحت جزءا من وجودك.. أو وجودك.. بل الأصدق أن نقول مماتك؟؟» ص١٢١.

البطل يعلم على الدوام أن الوجود غير محصور فى إدراكنا.. ولهذا تاق أن يخرج عن حدوده.. عن نفسه أن يهرب من ذاته الضيقة. أن يفلت من وجوده المحصور إلى ما هو خارج عنها وأبعد منها..» ص٣٥.

ولكن فى حالة إذا ما كان الوجود نفسه غير موجود - من وجهة نظر البطل - فما هو الموجود إذن...؟؟!!

.. فى هذه الحالة نرى البطل يقرر بأنه لا شىء هناك سوى ذاته الصغيرة الضيقة التى ود أن يهرب منها..» ولكن ما اذا كان الوجود موجودا، فلن تصبح ذاته تلك الذات الصغيرة الضيقة بل «هى ذاته الرحيبة رحابة الوجود كله.» ص٣٦.

- وهو فى هذه الحالة كان تصوره للوجود نابعا «عن أعماق الأسطورة. عن أعماق الحدث البدائى.. بل كان تصوره ذاته أسطورة..» ص٥٠.

٣- الوجود والحب:

فى الفصل التاسع «إشراقات» يحس البطل أن الحب يصنع الوجود. وهذا الجزء هو أقرب إلى الحلم منه إلى الواقع، ولكنه تجسيد للاشعور البطل فى بحثه عن الحب الذى يمثل فى واقع الأمر وجوده هو..

فالحب خيط رفيع ما بين الانسان والوجود، أى أنه جزء هام فى هذه العلاقة الجدلية.. والبطل يبحث عن الحب من أجل أن يحدث هذا التوازن النفسى لديه. فالعلاقة الجدلية بين الانسان والوجود لا تقوم إلا على اساس التوازن النفسى «كان الثور يجرى ويلهث، والغبار بفعل حافريه يثار. راح فى الهاوية. عنها يبحث» ص٨٧.

هذه العبارة تعبير رمزى يعطى دلالته فى الكشف عن مضمون هذا

البحث الوجودى.. ولكن ما يجهض محاولة البحث عن الحب - لدى البطل - كى يحقق الوجود عن طريقه، هو تلك النظرة العدمية التى ينظر بها البطل إلى الوجود. فهو يرى - ومن خلال تلك العدمية أن «الحب مثل الكراهية. صراع ضد العدم. نحن من أجل العدم وإليه وبه أيضا نعيش.. التجارة كلها والصناعة عندنا محورها العدم، توضع الخطط الخمسينية والمئوية من أجل مجابهة العدم وما أن نحدق النظر حتى يرشقنا ويجعلنا قطعة منه» ص١١٧.

وهذه الحالة من العدمية هى نتيجة إخفاقة فى إحداث علاقة حب صحيحة تخرجه من هذا العدم، ويتحقق بالتالى وجوده.. وكان على البطل أن يبحث بأى وسيلة وبأى طريقة عن الأسباب التى تخرجه من هذا العدم، ويتحقق بالتالى وجوده ويصر إصرارا إيجابيا - إن صح القول - فى إيجاد هذه الأسباب، ولو بافتراض أمل وهمى يخرجه جزئيا من تلك الحالة العدمية التى يحياها، وهذا ما لم يفعله، وذلك لأن المؤلف حاول أن يقدم لنا بطلا هو فى رحلة بحث دائم عن حقيقة الوجود فمنذ الصغر وهو يسأل أبوه «ماذا وراء هذه السحب..؟ قال باقتضاب «السماء» ثم يسأله: وماذا وراء السماء يا أبى..؟ قال له: الفضاء. ثم عاد يسأله بسذاجة: ماذا وراء الفضاء يا أبى!..» ص٤٤

فهو فى حالة من البحث الدائم والمستمر عن حقيقة الوجود. ولقد تضخم لديه هذا الإحساس عندما كبر فكان سببا رئيسياً من أسباب محنته وعذابه النفسى!.

وأرى أن البطل يقع فى حالات من التناقض.. أولا: بين ما يحياه ويشعر به وبين ما يقرره.. ولا يتساوى ما يشعر به مع ما يتخذه من قرارات من أجل الخروج..

يقول: «يجب أن أومن بطبيعة وخيرية الطبيعة الإنسانية. ذلك أن فلسفة الخروج من المحنة، تبدأ بالايمان، بقدرتى على أن أحل محل ما يحيط موقفى من تخبطات وما يخيم عليه من ظلام أهدافا ونظما نابعة من تصورات منطقية» ص ٣٨.

وطالما البطل على هذا القدر من الوعى فلماذا لم يخرج من محنته هذا هو السؤال وثانيا: أنه فى تيار شعوره يقرر - فى موضع - ان الكلمات تأتى بالكلمات، وفى النهاية ترتفع من حولنا تلال من الكلمات مثل أكوام القمامة، يمكننا وقت أن نشاء إزاحتها من طريقنا ص ٣٠ ثم يقرر فى موضع آخر إن «كلماتى فعل للبقاء، ديمومة مستميتة تصارع الصمت والعدم، وشىء غير هذا لا أستطيع»..

فكيف يتحقق هذا الالتقاء بين ما يحسه وما يتخذه من قرار.. وما يبرر هذا التناقض شىء واحد وهو تأكيد العدمية التى يعيش بها.. محاولا من خلالها أن يُخرج بطله من العدم الذى يعيشه، ففى الفصل المسمى «هل لدى ما أعطيه» نجد الحبيبة تعادل الحرية أو بمعنى آخر الحبيبة تعادل الحب بالحرية، لكن الحب كما تعرفه هى قيد ما بعده قيد...

«لن أبتغى منك أن تصير تابعا، ولا أن تنتهج منهجا فى الحياة لا حيدة لك عنه.. سر فى البيت حافيا إذا أردت.. لن أقول لك لائمة «البس الشبشب» لن أقول لك لا تغمس أصابعك فى صفحة الطعام كجلف.. ستكون حرا - على شريطة واحدة - أن تهبنى نفسك..» ص١٣٥.

.. ولكنها تضعه فى اختيار لقياس مقدرته على العطاء، هذا الاختيار نجده كاختيار أوديب فى الأسطورة اليونانية القديمة. فلقد

استطاع أوديب أن يحل لغز «أبو الهول» استطاع أن ينقذ طيبة من الوحش - واستطاع أن ينقذ نفسه هو الآخر - فكان اختياره لمواجهة الوحش.

وحل اللغز اختيار إرادى وهبه الحياة والوجود ووهبه - كذلك - حكم طيبة!

والحبيبة فى هذه الرواية «ليل آخر» تضع البطل فى مثل هذا الاختيار، وعليه أن يختار إما القبول وإما الرفض. تقول: «هناك التنين، عليك أن تنازله، وتنقذنى مثلما أنقذ القديس الأميرة وحملها على جواده وانطلق بها لكننى سأمنحك القوة، وستجهز على التنين وقبل أن يلفظ نفسه الأخير سأكون قد قفزت إلى أحضانك» ص١٤٠.

والحبيبة - هنا - فى حقيقة الأمر رمز للحياة. من أجل أن تستطيع الحصول عليها لابد أن تعمل لها، ولابد أن تتصارع مع الأقدار والأخطار حتى تنالها وتنال رضاها عليك وفرحها بك.. ولأن البطل يحس أنه لا يملك شيئا يعطيه - من خلال سلرته العدمية التى أوضحناها فهو يعيش هذا العذاب التراجيدى المحبط..

وهذا أصل أسطورى أول من الأصول الأسطورية التى لجأ إليها المؤلف لتكثيف الحالة فهو قد قام بخلط اللحظة الحية الحاضرة باللحظة الجامدة التى تكون أسطورة منبعها، وهذا يضفى على الأسلوب تلك الضبابية المغلفة بالحلم أو قل جو الأسطورة.. وهذه الأصول متعددة فالبطل يستمع إلى نصيحة «راداميس» المجهولة حيث يقول:

«استمتع بكل دقيقة من وقتك وأرح أعصابك، وعندما تلتقى عيناك بزرقة البحر ستشعر بالصفاء والنقاء.. وعندما ترى الجبال الشاهقة أنظر كم هى شامخة وأبية، وانس كل الصغائر التى تعترض طريق الإنسان» ص٦٨.

ويكثف حالة البطل - فى أصل أسطورى آخر - بتناوله «لأوريست» الذى يقتل أمه «كلمنسترا» بمعاونة شقيقته «إليكترا» لأن الأم قد قتلت زوجها «أجاممنون»....

وكل تلك الإحالات الأسطورية تعمل على تكثيف اللحظات الوجودية التى يحياها البطل فى الرواية..

ثانيا: الموقف من الزمن

الراوى فى رواية **«ليل آخر»** انشغل ببعد أينشتين الرابع - بعد الزمن - وهذ البعد يعد من الأشياء المعقدة فى تاريخ الفلسفة منذ نشأتها وقد جاء هذا التعقيد بسبب السؤال الذى طرح حول إمكانية المعرفة بين الوجود بما يعوزه من ثبات ووحدة، وبين التغير بما يعوزه من الحركة والتعدد..

ونحن نعلم من خلال تاريخ الفلسفة أن آراء «أرسطو» فى الزمان والحركة.. وعلاقتهما بالوجود، من خلال منهجه العقلى التحليلى قد استطاع «أن يسيطر على مجمل الفكر الفلسفى فى العصر الوسيط فى أوروبا بما أدخله عليها فلاسفة الإسلام من حلول ذات علاقة وثيقة بنقاشاتهم حول الخلق من عدم، ومشكلة قدم العالم، ومشكلات العالم، ومشكلات العقل والنقل والآلهيات، والتحديد الأساسى الذى أخذ منطلقا للجدل والإضافات، هو قول «أرسطو» باعتبار الزمان عددا أو مقياسا للحركة من حيث ما فى الحركة من تقدم وتأخر (١).

فالراوى يقول؟: «قادتنى الحركة إلى الزمن. أصبحت أومن بأن الزمن

(١) محمد عفيفى مطر - قراءة فى كتاب اتجاهات الشعر العربى المعاصر - مجلة الأقلام ١٤، ص١٧٣.

ليس بعدا بين نقطتين، بل هو عدد - قل أو أكثر - من اللفات. وأخذت أسهم بحلول فى صدد تحريك الموجودات والأشكال. وأذكر أستاذى العجوز بالسنة التحضيرية وهو يقول لنا «الحركة هى الشغل الشاغل للإنسان. كائن متحرك هو. مستجيب للحركة بطبعه» لكن الحركة عندى لم تكن «مجرد التتابع» فقد اعتنقت «الحركة المعاشة وليس مجرد الحركة الموحى بها» ص٤٦.

فإذا كان أرسطو قد رأى أن الزمان هو عدد من الحركات، فإن الراوى - هنا - يرى أن.. الزمان «عدد من اللفات.. والأمر على هذا النحو ليس مختلفا اختلافا جوهريا. وما يؤكد اتفاق وجهة نظر الكاتب «الراوى» مع وجهة نظر أرسطو نظرة كل منهما إلى الحركة فأرسطو يراها «تقدم وتأخر»، وبطلنا يقول: «كانت الحركة قادرة على الارتداد بى إلى الماضى، كما كانت قادرة على الانتقال إلى المستقبل» ص٤٦.

إذن فهى تقدم وتأخر أيضا - تقدم فى انتقالها به إلى المستقبل، وتأخر فى ارتدادها به إلى الماضى.. والبطل مؤمن «بالحركة» على اعتبار أن القدرة على استرجاع الذكريات، وإثارة الخيال من النتائج الأولى لهذا الإيمان.. ولأن عدد الحركات يمثل - فى النهاية - الزمن، فالبطل قادر - على حد تعبيره - أن «يوقف الزمن تبعا.. لإجراءات محسوبة، فيجعل الماضى والمستقبل معا فى وضع سكونى على الوجدان منعكس، وكما هو واضح من خلال التحليل السابق أن الكاتب يوافق أرسطو فيما ذهب إليه من رأى فى الزمان والحركة، وعلاقتهما بالوجود.. وإن دل ذلك على شىء فإنما يدل على أن الدكتور نعيم عطية يذهب إلى المنهج العقلى التحليلى فى التفكير، أكثر من أى منهج آخر..

• **ملاحظات جانبية على الرواية:**

يمكن لنا أن نحدد أن رواية **«ليل آخر»** روايه رمزية تعبيرية - إن صح التعبير فهى تعبيرية لأنها تهتم بالرؤية الشاملة للإنسان، وتتناول الحقيقة بطريقة غير واقعية مستخدمة فى ذلك الرمز والتجريد، وتتخذ من أعماق اللاوعى منطلقا لكشف الرؤيا العميقة، وكشف الصراع الداخلى لروح الإنسان.. وهى تستخدم من الفنون الأخرى وسائل فنية تترك أثرا عند المتلقى كالألوان والموسيقى واللفظ ذى الدلالة.. إلخ.

ولقد استخدم د/نعيم عطية اللون فى رسم لوحاته بالكلمات، فأعطت بعدا رمزيا للحالة السيكلوجية التى يحياها البطل فى الرواية. ونراه يستخدم اللون ذا الدلالة - خاصة اللون الأحمر - فى أكثر من موضوع -

«وأظل على وجه ذات الوجه الأحمر» ص ٨٧ و«اللون الأحمر فى أعماقك قد يثير الوحش» ص٨٦ «رأى ذات الثوب الأحمر» ٨٧ «امتلأ الجو بغبار أحمر» ص٨٧ «كان ترابا أحمر أثير مع الحجارة والزهور» ص٨٥ «أنفض من على ملابسك الغبار الأحمر» ٩٣ «عيناى حمراوان تتابعانك» ص٩٧ «استحال البحر الصاخب بيننا أحمر»/٩٦.

«وهى رمزية لأن الكاتب يحاول أن يجد اللغة الخاصة التى تستطيع وحدها التعبير عن ذاتيته وعن مشاعره، وهذه اللغة تستخدم فى أكثر الحالات الرموز فما هو شديد الخصوصية لا يمكن نقله مباشرة بل عن طريق الرمز الذى يعطى الإيحاء فى النهاية..

✤ ✤ ✤

رشاد أبوشاور وروايته
«البكاء على صدر الحبيب»

فى شهادته التى نشرت فى مجلة فصول «المجلد ١١/العدد ١٩٩٢/٣»، وتحت عنوان **«شىء عن تجربتى فى مواجهة ظروف غير ديمقراطية»** يقول الكاتب الفلسطينى: رشاد أبو شاور «أن تكتب عن فلسطين.ومأساة شعبها يعنى أن تعود إلى الأسباب، وأن تدرس حياة مجتمع بكامله. أنت لن تحمل مسئولية الكارثة للعامل الخارجى، فالعامل الذاتى سرَّع وسَّهل فى حدوث النكبة، الجهل والتخلف عوامل موجودة فى رحم الحياة الاجتماعية، والروائى الذى لا يعرف ويقرأ جيدا حياة مجتمعه سيكتب أهجيه العدو ليس إلا، وربما يحمل الظروف أسباب المآسى، ويتهرب من سلبيات مجتمعه وتمزقه وخرابه» ويقول فى موضع آخر من الشهادة «مادمت من جيل النكبة أقصد نكبة ١٩٤٨، وما دمت من جيل الثورة، جيل المنافى والرحيل والتشرد، جيل الفداء والتضحية، جيل الأحلام والآمال، فلابد أننى عشت مواجهات صعبة فى سبيل حرية الإبداع، ودحض الأوهام والأكاذيب وتحدى الخراب».

والروائى «رشاد أبو شاور» صدرت له ثلاث روايات: **أيام الحب والموت** «١٩٧٢» **البكاء على صدر الحبيب** «١٩٧٤» **الرب لم يسترح فى اليوم السابع** «١٩٨٦». وهو فى رواياته ينطلق من الواقع الفلسطينى معبرا عنه، متعرضا للظروف الاجتماعية والسياسية التى أثرت على علاقات الأفراد داخل المجتمع الفلسطينى معبرا عن الثورة الفلسطينية بطريقة جلبت عليه المشاكل داخل فلسطين، وإزاء التهديدات التى وجهت له بعد صدور روايته الثانية **«البكاء على صدر الحبيب»** غادر وأسرته بيروت إلى سوريا وأقام فى مخيم اليرموك.

والسؤال الذى يطرح نفسه الآن: ماذا قدم «رشاد أبو شاور» فى روايته حتى يتعرض لكل هذا؟؟

انه يتعرض لموقف القيادة الفلسطينية تجاه القضية، معبرا عن هذا

الموضوع تعبيرا يتميز بالجرأة، تلك الجرأة التى وجدناها عند الكاتب الفلسطينى «غسان كنفانى» فى روايته «رجال فى الشمس» والتى يتعامل فيها مع الواقع العربى بوضوح وجرأة فى التصوير، معبرا عن تلك المشاعر المكبوتة التى يعيشها الفلسطينيون فى الأرض المحتلة وخارجها، فأبطال الرواية يفرون بحثا عن وجودهم فى مكان بعيد عن أرضهم، ولكنهم فى النهاية يموتون ضحية لموقف الحكومات العربية منهم.

وتلك وجهة نظر يطرحها «كنفانى» كواحد من الكتاب الذين حاولوا التعبير عن القضية الفلسطينية تعبيرا واقعيا، وليس تعبيرا انفعاليا.

– إن غالى المناضل الفلسطينى فى رواية **«البكاء على صدر الحبيب»** يقول «كنتم تصدرون الأوامر من دمشق ودرعا وبيروت، كانت أجهزة اللاسلكى هى وسيلتكم النضالية، اللعنة على الكذابين ص٢٧ والإدانة تشمل قيادة التنظيمات الفدائية نفسها، فالمقاتل «أبو خليل» يتم اعتقاله، وتتم إهانته بواسطة قيادته رغم أنه شارك فى عدد من المعارك الفدائية، لرفضها لانسياق للأفكار التى أسماها «الدروشة» والتى تدور داخل المعسكر و «زياد» يتحدث عن أزمته الحقيقية داخل تنظيمه الثورى، فيحدد أن هناك تنظيما يلفظ الثوريين الحقيقيين، وتنظيما آخر يمتص الثوريين الحقيقيين ويحولهم بدورهم إلى سفنجات تمتص غضب غيرها، يقول: «معهم المال ومعهم أيضا السلاح، ومعهم أيضا الذين يدعمونهم، كل واحد منهم له دولة تدعمه، وتحافظ على وجوده فوق، والذين ادعوا أنهم سيغيرون ثبت أنهم أكذب من الذين سبقوهم، الذين جاءوا متأخرين فلعبوا بالشعارت التغيرية، وادعو العلمية، سكتوا حين وصلوا، صعدوا ثم استقروا بما فيهم» ص٢٠.

وهذا هو نفسه ما تحس به «نهاد»، استشهد أخوها فى حوادث لبنان عام ١٩٦٩ حيث تحدد أن هناك من يتاجرون باسم تحرير فلسطين، فها هو الرجل يعرض عليها السفر إلى بلد أفريقى للقيام بعمل فدائى هناك مقابل مبلغ من المال، **بينما يسكن قصرا ويأكل أصنافا مميزة من الطعام** – على حد تعبيرها – فالكاتب يعبر عن موقفه من هؤلاء الذين يتاجرون

بالقضية، مركزا على الجوانب السلبية داخل التنظيمات الفدائية، على الرغم من ايجابية الفعل الذى يقوم به الفلسطينيون أنفسهم، فيصبحون ضحية لعدو اغتصب أرضهم، وقيادة أهدرت ثورتهم.

وتعد رواية **«البكاء على صدر الحبيب»** عملا فنيا على قدر من الوضوح وثبات الرؤية، ليس مباشرا فى طرح قضيته، فلم تجىء المعالجة زاعقة كعادة الأعمال التى تتعرض للقضايا حين تطرح موقفا ثوريا محددا، بل نراها معالجة اعتمدت على بساطة التوصيل وعمق التناول والتعبير عن المشاعر الإنسانية المختلفة التى تنتاب أبطال الرواية، وتلك حسنة تضاف إلى رصيد العمل، حيث إن الفلسطينيين الذين تركوا أرضهم ويعيشون خارجها، ولا يعودون لتلك الأرض إلا من أجل تنفيذ عمل من الأعمال الثورية، يموتون وينتحرون، هؤلاء لهم مشاعرهم الخاصة، يملكون طموحات للمستقبل، ويحلمون ببيت وزوج، يبحثون عن الحب، يتشوقون للعواطف، على الرغم من الحصار الذى يعيشون داخله.

«زياد» بطل الرواية يعيش فى مخيم اليرموك، يكتب المسرح، يحاول أن يقدم عملا يعبر عن أزمتهم، يعبر عن واقعهم الذى يعيشون فيه، فيكتب مسرحية «سقوط أريحا» فنه يعكس موقفا محددا «إما أن نكون فنانين بجد. أو أن نكذب ونهرج ونغش انسجاما مع الواقع» يحاول مع زملائه عمل شىء مفيد ونافع.. فجر حبيبته تفقد عذريتها مع حبيبها السابق، الذى ابتعدت عنه لاكتشافها أن هناك فصلا بين ما يقول وما يفعل «وزياد شاب حسن الأخلاق، طيب اللب آدمى يحتاج إلى زوجة» ص١٨.

وغالى يعيش تلك الحالة من العدمية يقول: «هربت قرفا من كل شىء، هربت لأرى العالم.. فماذا رأيت؟؟ زنجى ضائع على باخرة، عاهرة من ترينداد تطالبنى بثمن اللذة سلفا، شرطى فى مالطة يطارد شخصا بدراجته النارية ثم يضربه بالرصاص حين يحاول الهرب» ص٣٣. وهو لم يتزوج وله وجهة نظر فيمن يريدها زوجة له «فتاة تشرب الخمر، وتدخن وتجلس مع الناس وتذهب إلى السينما، وتحمل السلاح وتقاتل ولا تكون نعجة» ص٤٥.. أبوه استشهد قبل أن يفهموا ما هو النضال، جاع هو

وأمه وكان يحلم بالوطن دائما، وهم يريدون قتله حيا ص٤٩ وهيفاء صديقة «فجر» أعطت جسدها للكثيرين، وتشعر أنها لا تصلح أن تكون زوجة لأحد، وعندما تحب يموت حبيبها، وتلحقه شهيدة فى عملية انتحارية وتنتهى الرواية بفجر وزياد يواصلان الحلم، حلم الحياة، رغم الموت الجاسم فوق كل شيء.

ولنا ملاحظة على هذا العمل، وهى أن الكاتب استخدم تكنيكا يعتمد على عدة محاور:

الأول: تيار الشعور، معطيا لانتقالات هذا التيار أرقام مسلسلة.

الثانى: تقديمه الشخصية لتصبح عنوانا للجزء الروائى.

الثالث: العودة إلى تيار الشعور وبقية الشخوص مع استمرار التسلسل الرقمى.. وأرى أن هذا التكنيك يقلل من عمق التناول، بمعنى أنه يؤدى إلى تهلهل التجربة الروائية وهذا ما حدث بالفعل فى أجزاء من الرواية، واللغة على الرغم من كونها إيحائية وفنية وذات دلالة إلا أنها فى بعض المقاطع جاءت مباشرة، وكمثال على ذلك قوله: فيخرج عضوه، ويأخذ فى دهنه بشحمة الماكينات، ويحركه حتى ينتصب ثم يجأر بوحشية - يا أمريكا يوما ما سأحاسبك، سأغمد هذا فى سفلك أيتها العاهرة ص٣١.

✣ ✣ ✣

(●) يقول أبو شاور عن روايته: عندما نشرت روايتى «البكاء على صدر الحبيب» فى بيروت، ما هى إلا أيام حتى بدأت حملة ضدى.. فجريدة «المحرر» اللبنانية نشرت صورتى وقد غطاها السواد، واتهمتنى بتشويه الثورة ووجهها الجميل، أما جريدة الصياد فقد أعلنت عن مصادرة الرواية وملاحقة المؤلف. وفى الأسبوع التالى اتهمتنى بالإساءة إلى سمعة عدد من القادة والمسئولين وأسهبت فى تأويل الأسماء ومطابقتها مع أسماء حقيقية وفى مجلة «الحرية» كتب صحفى فلسطينى: أننى «أؤسس لمرحلة السولجنتسينية فى الأدب الفلسطينى.

جمال الغيطانى وروايته:
«رسالة فى الصبابة والوجد»

عندما نشر «جمال الغيطانى» قصته القصيرة **(أحراش المدينة)** «مجلة القصة فى عددها الثامن عشر الصادر فى يونيه ١٩٦٥»... كتب عنها الناقد «د. على الراعى» محددا أن الكاتب قد تأثر خطى نجيب محفوظ تأثرا واضحا، وخاصة فى روايته **«الطريق»**؛ نفس التكنيك، ونفس الموضوع، ثم قال فى نهاية كلمته النقدية؛ أملى أن ينطلق الكاتب إلى مراحل أخرى. من مراحل التطور وأن ينتقل إلى مرحلة أعلى من مراحل الكتابة، وهى مرحلة الابداع على أساس مما تعلم من نجيب محفوظ وغيره.. وكما هو واضح فان الكاتب «جمال الغيطانى» كان مايزال فى بداية الطريق، وليس من العيب أن يبدأ متأثرا بالآخرين، ولكن من العيب ألا يبحث لنفسه عن طريق للابداع يميزه عن الآخرين.

ويبدو أن «جمال الغيطانى» قد وعى الدرس رغم حداثة سنه. فآثر عدم نشر تلك القصة فى مجموعاته اللاحقة - على ما اعتقد - متجنبا الاتهام بالتأثر الشديد بخطى الغير، وقد بدأ «جمال الغيطانى» - كما هو واضح - واقعيا، وهذا ما نلمسه فى مجموعته القصصية الأولى **«أوراق شاب عاش منذ ألف عام»** ١٩٦٩م، رغم ما نجده فيها من ارهاصات لمحاولات التعامل مع التراث «ابن اياس وغيره»..

- وجاءت مجموعته **«أرض.. أرض»** ١٩٧٢م تؤكد ذلك المنحى الواقعى لدى الكاتب، فيكتب عنها د. على الراعى - وبعد كلمته الأولى بستة أعوم - قائلا عنها: (هذا هو الأدب الثورى الحق، الذى نبع من النكبة مباشرة. أدب واع متزن. وبالقصة من حزن يكفى كى يخلق محيطا) «روز اليوسف - يناير ١٩٧١م».

وهذا - فعلا - ما قام به «الغيطانى»: التعبير عن جيل ما بعد نكسة ١٩٦٧م تعبيرا فى اطار الاتجاه الواقعى. الذى وجدناه فى

مجموعته القصصية الصادرة عام ١٩٧٦ **«حكايات الغريب»** والتى جاءت كرد ايجابى على ما تضمنته. مجموعة **«أرض.. أرض»** من حزن عميق، اذ نلمس فيه ذلك الفرح العظيم بما تحقق فى أكتوبر المجيد وكان الكاتب يعيش الحرب لحظة بلحظة على الجبهة من واقع عمله كمراسل حربى لجريدة الأخبار، وبعدها بعام قدم رواية **«الرفاعى»**، والتى لا تنفصل عن الاتجاه نحو التعبير عن قضايا الوطن بقدر ما تتصل برغبة التعبير من أجل الايمان بكل ما من شأنه أن يغيرنا إلى الأفضل. وكانت الرواية مرتبطة - كذلك - بملحمة أكتوبر من خلاله بطلها «ابراهيم الرفاعى» الذى أهدى له الكاتب، مجموعته «حكايات الغريب» بحروف المطبعة بعد استشهاده فى المعركة.

- هكذا جاءت بدايات «جمال الغيطانى»، فكانت تعبيرا عن الواقع بشكل فنى يحكمه الاطار الواقعى. ثم لجأ الكاتب إلى شكل فنى آخر يستوعب من خلاله تجربته الابداعية، فجاءت رواياته «الزينى بركات» ١٩٧٤م - **«وقائع حارة الزعفرانى»** ١٩٧٦ «والتجليات». وأخيرا «رسالة فى الصبابة والوجد» ١٩٨٧م. وأعنى بالشكل الفنى الآخر، لجوء الكاتب إلى التكنيك التاريخى الذى يستمد منه تجربته الروائية ومن خلال قراءاته لابن اياس والجبرتى والرسائل الاخوانية وكتابات أهل التصوف. وهو الذى يقول عنه (التكنيك الذى استعمله دائما هو التكنيك التاريخى والرمزى، أنى أعتقد أن هناك علاقة بين الظروف الديمقرطية والشكل الفنى ففى مجتمع تصادر فيه حرية الكلمة، أجدنى مضطرا إلى أن أتحايل على هذا الوضع فأقول كلمتى من خلال أشكال لطرق فنية متنوعة) «استطلاع قام به سمير حجازى - مجلة فصول - يوليو - أغسطس ١٩٨٢م».

ولا أعتقد أن اللجوء إلى هذا التكنيك سببه الرئيسى هو ما ذهب اليه جمال الغيطانى فى رأيه السابق، بدليل أن هناك كتابا للقصة والرواية لم يتخل بعضهم عن الاتجاه الواقعى، أو الدخول مع الواقع -

بأبعاده المختلفة: السياسية والاقتصادية والاجتماعية في قضايا تصادمية. ومن هنا يظل السبب مرتبطا بوجهة نظر الكاتب الشخصية، ولا ينسحب على الفترة التاريخية، رغم اتفاقنا على السبب من زاوية الجوهر.

– وربما كان هذا سببا واحداً من جملة أسباب أخرى منها: رغبة الخروج من منطقة الابداع المتشابه الى منطقة الابداع المغاير.

ومنها – كذلك – الرغبة فى إعادة صياغة التاريخ صياغة جديدة، تتفق وظروف العصر.

– وأحب أن أوضح أننى لا أتخذ موقفا مسبقا تجاه هذا الاستخدام الفنى بقدر ما أبحث عن مدى صدق الكاتب فى تعاملاته مع هذا الموروث التاريخى، ومدى التزامه بصياغته بشكل لا يتنافر وقضايا الواقع فى لحظة حضارية آنية.

وجمال الغيطانى فى روايته الأخيرة **«رسالة فى الصبابة والوجد»** يقدم تجربة روائية تلجأ إلى هذا التكنيك الذى يعتمد على الموروث التاريخى المستند إلى الرسائل الاخوانية، وأسلوب أهل التصوف كما لمسناه فى الرسالة القشيرية. وموضوع الرواية هو حالة بطلها الذى أحب تلك المرأة التى رآها فى «روسيا» أثناء سفره إلى هناك لحضور مؤتمر علمى، فملك جمالها حسه وقلبه وعقله. وهو فى رسائله إلى صديقه، يعبر عن ذلك الحب وهذا العشق والحنين المستمر إلى رؤيتها ولقائها. يتحدث عن عذاباته من الفراق. ولوعته لو رآها تصده، وسعادته لو أنها أصبحت قريبة منه، يتحدث عنها وعن زوجها وعن ميلادها، وعن كل ما يتصل بها من طرق وأشخاص وأماكن.. إلخ.

– والتجربة لا تخرج عن هذا الاطار الضيق للتناول – فالبطل منزوع من الواقع، أو هكذا يبدو لنا فى الرواية – رغم أن الكاتب حاول أن يذكر فى سطرين من الرواية – أن البطل ويتحدث عن صديقه عندما حاول أن يتصدى لذلك المهندس المقاول المدعوم وقتئذ من كل سلطة،

وأحد رءوس الفساد. خطب محرضا. وخط الكتيبات كاشفا ما يجرى فى الخفاء.. إلخ. ص ٥٦.

أو ما يذكره على لسان البطل (... حتى حلت سنوات العقد السابع فتدنت الأحوال، وتقهقرت الأمانى، وتقلصت الساحة حتى ضاقت، فأصبحت ذاتى، صار همى أن أقيم المراصد والقلاع على عجل، حتى يبقى الجوهر سليما، والنواة بمنأى) ص٣٠.

- ويبدو أن الكاتب لم يكلف نفسه عناء البحث عن القضية الاجتماعية والقضية السياسية. فجاءت التجربة منزوعة من هذا السياق المتعدد. فبدأت وكأنها حالة ذاتية لا صلة لها بالواقع المفرز لها. وأصبحت التجربة - فى مجملها - تجربة شكلية.. جمالية.

- والتجربة - كما لخصناها - هى حالة - كتلك الحالات التى كان يعيشها ويعبر عنها الشاعر الصوفى القديم. وهذا ما نجده - كذلك - فى الشعر الغزلى العربى. والكاتب لم يقدم لنا بطلا صوفيا من خلال تلك التجربة العاطفية، كما أراد بل اعتمد على أسلوب المتصوفة، ولغتهم وأورادهم - فى صياغة جديدة - دون أن يهتم بوضع ملامح لبطل صوفى ولو كان قد فعل هذا ربما لأصبحت تجربته أكثر تميزا فى هذا الاطار، لأن الأسلوب الذى يتخذه الصوفى ليس أداة فقط، بل أنه يتطور بكل الأحاسيس حتى يصل إلى هذا الحب الالهى الذى يوصله إلى أسرار الهية عظيمة، فكما يقولون فان التصوف «هو علم بما ينبغى أن يعرفه الانسان من أمر نفسه وطبيعتها وآفاتها وخواطرها، وما تصفو به هذه النفس وتنقى وما تنسمو به وترقى من ألوان الرياضة والمجاهدة. والمذهب الصوفى للمتصوف يقوم على مبدأين رئيسيين: أحدهما علمى له وجهان: وجه تعليمى كسبى، ووجه الهامى وهبى، وثانيهما: مبدأ عمل قوامه: الرياضة والمجاهدة وغاية هذين المبدأين هى المكاشفة والمشاهدة «د. محمد مصطفى حلمى - ابن الفارض سلطان العاشقين - أعلام العرب - العدد رقم ١٩٦٣/١٥ - مطبعة مصر».

وهذا بالفعل ما قدمه المؤلف منعكسا على بطل روايته. وعنوان الرواية يوحى بهذا كله. فمعنى الصبابة فى اللغة «رقة الشوق وحرارته» والوجد «هو ما يصادف القلب ويرد على الانسان بلا تعمد، ولا تكلف». ومن هنا قال الصوفية «ان الوجد هو المصادفة، والوجد يوجب استغراق العبد والوجود يوجب استهلاك العبد فهو كمن شهد البحر، ثم ركب البحر ثم غرق فى البحر» على حد تعبير «القشيرى» فى رسالته. ص ٣٤.

● والكاتب تستغرقه اللغة الفنية، فجاء هذا الاستغراق على حساب التجربة الروائية - والتجربة الفنية بشكل عام - شكل ومضمون، ومن التعسف الفصل بينهما، ولكننا عندما نضع التجربة على منضدة النقد، نفصل تحقيقا لهدف التحليل. وهذا ما جعلنا نقرر أن الجانب الشكلى قد استغرق التناول، فأفقد التجربة أصالتها، وجاءت خالية من المضمون.

ونقول أن هناك من الكتاب - فى مصر - من لجأ إلى هذا الاستخدام، وأعنى اللجوء إلى التراث الصوفى أو الدينى. فحقق بعضهم تلك المعادلة الصعبة القائمة على المواءمة بين التعامل مع الموروث بشكل عصرى للتعبير عن قضايا معاصرة. وهذا ما لمسناه عند «محمد الراوى» فى روايته **«الجد الأكبر منصور»** ومحمد قطب فى روايته **«الخروج إلى النبع»** ومحمد جبريل وروايته **«أمام آخر الزمان»** ونبيل عبدالحميد ورواية «حافة الفردوس». وذلك مع تفاوت التناول الفنى للتجربة الروائية لديهم جميعا.

والقاموس اللغوى المستخدم فى الرواية هنا هو قاموس قدامى المتصوفة.

بالاضافة إلى أن بعض فصول الرواية جاءت منفصلة - عن السياق العام للعمل - فأصبحت كالرقعة فى سطح الثوب. وهذا ما نجده فى الجزء الذى يحمل «حكاية دالة» عنوانا له إذ يعطى الكاتب - من خلاله - موعظة مؤداها (أن الموت آت لا ريب فيه. ولن يستطيع الانسان أن

يهرب منه) من خلال حكايته الدالة على ذلك. رغم أن الفصل السابق عليه وهو «تفصيل» يحمل هذا المعنى وأعنى **«الاحساس بالموت»** ثم أن الفصل الذى يحمل عنوان **«ارتقاء الكثيب»** قد اعتمد على تفصيلات كثيرة مرتبطة بالمكان أكثر من ارتباطها بالموقف الذى يعد محورا للرواية فى تطوره الدرامى وخروجا على تيار شعور البطل.

● وفى النهاية أخشى أن يكون هذا التكنيك - وأعنى التكنيك التاريخى - قد استنفد أغراضه لدى الكاتب «جمال الغيطانى». بدليل ضعف هذه الرواية للأسباب التى ذكرناها وقياسا على أعماله السابقة التى جاءت تطبيقا لهذا التكنيك..

✣ ✣ ✣

صفوت عبدالمجيد وروايتيه:
«نحن والحب» و«زهرة فوق تلال الشيب»

فى مسرحية «شكسبير» حلم منتصف ليلة صيف تقول «هيلينا»: «كل الأشياء الفاسدة والشريرة والتى لا معنى لها.. يحولها الحب الى أسمى الكائنات ذات الوقار والجلال.. لأن الحب لا ينظر بالعين ولكنه يعتمد على الوجدان وهذا يعنى أن الحب هو حكمة الطبيعة».

يؤكد الكاتب «صفوت عبدالمجيد» فى روايته الجديدة **«نحن والحب»** على أن «الحب دلتا تتفرع عند نقطة تبدأ منها الحياة أو تتجمع فيها.. نقطة كبيرة، قاهرة تلتقى عندها الأحلام والآمال.. ثم تذوب فيها وتتحول كلها إلى خلية من خلايا هذه النقطة العظيمة» ص٢٣٩.

والرواية مليئة - بالفعل - بلحظات الحب فى كل صوره وحالاته.. من حب المراهقة إلى حب المصنع، إلى حب يهدم، إلى حب يبنى، إلى حب الوطن.. وكما هو واضح، استحضر الكاتب تسعة أنواع من الحب هى فصول الرواية مجتمعة.

والسؤال الذى يطرح نفسه علينا هو:

- كيف حدد الكاتب رؤيته الفنية الخاصة بهذا الموضوع الشائك؟؟

وأقول الشائك.. لأن هذا الموضوع قد يقع فى دائرة التناول الرومانسى المستهلك أو لا يقع فى هذه الدائرة، ويخرج عنها منطلقا إلى آفاق جديدة يكون موضوع الحب فيها وسيلة لغاية ما، وليس غاية مقصودة لذاتها.

وترتيبا على ما سبق، نطرح سؤالا آخر:

- هل اتخذ الكاتب «صفوت عبدالمجيد» موضوع الحب وسيلة لغاية؟ أم اتخذه غاية مقصودة لذاتها؟

بادىء ذى بدء نقول أننا نستبعد الغاية المقصودة لذاتها، ونؤكد أنه اتخذ وسيلة لغاية.

واستطرادا على هذه القضية نحب أن نحدد أننا ضد الرومانسية أو

الحب الرومانسى الا فى حالة واحدة، عندما نتناوله تعبيرا عن الأشياء الغيبية التى تساعد الناس على الهروب من مشاكلهم الحياتية.

وهذا ما دعا المجتمعات الرأسمالية إلى العمل على تغلغل الحب الرومانسى فى المسرح والرواية والقصة، فشاع بفكر الناس، وأثر على سلوكهم.

وكان هذا استطراداً يخدم الإجابة على السؤال السابق وهو ما دعانا إلى نفى شبهة الدخول فى دائرة التناول الرومانسى لقضية الحب.. لماذا؟ لأن الكاتب أثناء تناوله لهذا الموضوع، لم تغب عيناه عن النظر إلى الواقع المحيط به، وهو بكل ما يحمله من احباطات واغتراب ووحدة وقلق يضعه فى شعور بطل الرواية «عادل عبدالرحمن» الذى يشعر أنه غريب عن هذا الالم لما يحمله من احباطات تجعله - بالتبعية - يحس بحالة اغتراب وقلق دائم، ودخول البطل فى تجارب عاطفية متتالية ومتعددة، مجرد حيلة لكشف جوانب شخصيته ونفسيته القلقة، ومشاعره المضطربة، ونظرته الخاصة إلى الأمور بحثا عن شىء آخر يكون فوق كل الأشياء التى تجعله محبطا وقلقا ومغتربا، هو فى بحثه عن المطلق يستلهم من الحب وسائل تخرجه من آلامه وتقربه من الأمل الغائب، خاصة أنه شاعر، أى أنه يشعر بجوهر الأشياء ونراه يقول: «أنا قد هزمت فى معارك غرامية كثيرة: أسماء.. زوبة.. شويكار.. و.. أخيرا منى.. لماذا هزمت فى كل هذه المعارك.. لماذا؟؟ لأننى كنت آخذ الأمور كلها بجد.. الحب حب، واللعب لعب، وكنت أنغمس فى الحب حتى أذنى فأغرق. وأضيع فى الدوامة» ص ٢٢٧.

- البطل يبتعد عن أسرته فى القرية، ويجيىء إلى القاهرة لكى يعمل فى مصنع صغير للنسيج فى شبرا الخيمة، لم يكمل تعليمه، كان عابثا فى مراهقته.. ويتساءل: هل هناك علاقة بين الكلمتين: العبث والحب؟! ص١٠

كما أن الأب لا يستطيع أن يدفع ابنه إلى الجامعة: فالجامعة للقادرين عليها.. أما نحن فيكفينا شهادة متوسطة تضمن لك وظيفة معقولة لتعين أباك فى تربية أخوتك.

- **البعد الاقتصادى** - سبب أول للهزيمة. وهو عندما يحب «بنية» زميلته فى المصنع يشعر باحباط جديد، سببه أنها تذاكر ولن تتزوج الا بعد الجامعة.

- **البعد النفسى** سبب ثان للهزيمة.

وهو وحيد فى حجرة صغيرة، تعرض للطرد منها. وعندما يحب «سناء» تضعه أمام اختيار صعب «اذا كنت تريد أن تظل علاقتنا قوية يحب أن تكف عن هذا القرف الذى تكتبه» ص٨٠.

- **البعد الاجتماعى** سبب ثالث للهزيمة.

كل هذه الأبعاد نلسمها من خلال مواقف البطل المتعددة والمتنوعة فى أحداث الرواية تجعله يذاكر مرة أخرى ويدخل الجامعة ويتخرج منها - ويكتب ويدخل السجون والمعتقلات لمبادىء يؤمن بها ولا يستطيع منها فكاكا، وهو فى نهاية الرواية لا يجد فى كل تجاربه وحياته شيئا يستحق أن يتوجه إليه بالحب، سوى الوطن العشق لأنه يجد فى حب الوطن الخلاص.

وأقول أن هذا الجزء وبالتحديد **الفصل التاسع** من الرواية. والذى وضع له عنوانا جانبيا «الحب الكبير» نراه قد أفسد التناول، وبدون هذا الفصل لا شىء يتغير بل على العكس كان سيصبح التناول أكثر موضوعية وأكثر حيدة، فالكاتب لم يكن محايدا عندما كتب هذا الفصل بل كتبه بصوت عال هو صوته ككاتب.

فيتساءل: أو يصبح الولاء للوطن اسما بلا معنى؟! وتسأل الواحد منهم فيقول بأعلى صوته: أنا مصرى.. وأحب مصر أكثر منكم جميعا، - لكنه لا يفهم ما معنى الحب؟! ص٢٩١.

وهذا يكشف تعارضا بين شخصية المناضل الحقيقية وبين ما يحمله من أفكار لأن المناضل الحقيتى هو من يحب الوطن والناس، ولسنا فى حاجة إلى تأكيد هذا الحب، إذ إن قضيته هى البحث عن كيفية الخلاص من كافة المنغصات التى تجعل الواقع الذى يحياه متردیا.. ونأخذ على الكاتب أنه أتى بعنوان مباشر، والعنوان بشكل عام ينبغى أن يكون عنوانا فنيا يوحى ولا يصرح.

وتجيء روايته **«زهرة فوق تلال الشيب»** تحت ما يسمى بأدب الحرب، حيث انه يتناول فيها موضوع الحرب العراقية الإيرانية، يحاول - من خلالها أن يرصد بطولات الشعب العراقى المحارب وكعادة ذلك النوع من الكتابات التى تجيء لتلبية احتياجات خاصة، فقد جاءت هذه الرواية انفعالا أفقدها كثيرا من الصدق الفنى اللازم لأى عمل أدبى، حتى يتحقق التواصل التلقائى بين العمل المبدع والمتلقى.

- فبدأت الرواية بحكاية كانت تصلح موضوعا لرواية جيدة. حيث نجد بطلها يعجز عن تحقيق ذاته ووجوده داخل وطنه «مصر». ولا يستطيع أن يحقق أمنيته فى الزواج بمن أحبها لفقره، وتلك مشكلة معاصرة ومطروحة، فلا يملك إلا خيارا واحدا وهو أن يهاجر، ويهاجر من وطنه كآلاف مثله إلى العراق، حيث العمل وحيث المال.

وهناك يعمل عند «الحاج على» الذى يعامله بحب، وهناك يحاول البطل أن يضع كيانا متماسكا يعيد لذاته ذلك الاتزان المفقود، ولكنه يرى «زهرة» ابنة الحاج «على» تلك المرأة الأرمل التى استشهد زوجها فى الحرب دفاعا عن وطنه، يحبها ويعرض على أبيها رغبته فى الزواج منها؛ فيوافق الأب، وتوافق الأبنة تلبية لرغبة الأب، لكنها لا تتعامل مع ذلك الزوج الثانى معاملة الزوج لزوجه، بل معاملة الأخت لأخيها، وذلك لأنها حريصة على وفائها لزوجها الراحل، فيتألم البطل لكل هذا، ويقرر أن يذهب متطوعا فى الجيش العراقى، وينفذ - بالفعل - رغبته تلك، ويقوم بعدة علميات بطولية مع اخوانه، فيشعر لأول مرة بوجوده، ويحس بأنه أصبح شيئا له قيمة، حتى يصاب ويجد «زهرة» زوجته تعطيه كل شيء حتى نفسها، هذا هو موضوع الرواية فى الجزء الأول منها.

- وفى الجزء الثانى تحولت العملية الابداعية عند الكاتب إلى صنعة يوجه بها أحداث ومواقف الرواية نحو الغاية التى يريدها هو، وليست التى تفرضها ظروف العملية الابداعية ذاتها؛ مما أدى إلى تلك المباشرة، والخطابية، التى أفسدت العمل إفسادا، يجعلنا نقول عنها، كما قررنا فى البداية، أنها جاءت انفعالا ورغبة فى المشاركة تعبيرا عن أحداث

الوطن فى العراق.

وهناك فرق بين العمل الانفعالى والعمل الابداعى، فالأول تحكمه الصنعة، والثانى يحكمه سحر الإبداع وصدق التناول.

● اذن فالقصص أو الروايات التى تريد التعبير عن الحرب إذا لم يكن كاتبها على وعى كامل بطبيعة التعبير عنها، وعلى وعى - كذلك - بالمنزلق الذى قد ينزلق إليه وأعنى به التقريرية والخطابية، وربما يكون «ارنست همنجواى» خير مثال للكتاب الذين عبروا عن الحرب فى أعمالهم إلى الحد الذى دفعه إلى تقديم أفكار جديدة تشمل أعم القضايا التى اهتم بها الأدباء وهم يتناولون موضوع الحرب..

وأستطيع أن أقول إن همنجواى قدم نموذجا عمليا من خلال روايته «لمن تدق الأجراس» حيث قدم لنا «جوردان» البطل الأمريكى الشاب الذى ذهب إلى أسبانيا ليحارب إلى جانب الجمهوريين ضد الفاشست، وهو مكلف بنسف جسر كإشارة للجمهوريين للهجوم على «سيجوفيا» ويستعين بأفراد العصابات الذين يحاربون فى الجبال لنجاح المهمة المكلف بها. لقد عبر «همنجواى» فى هذه الرواية عن فلسفة جيل ما بعد الحرب الأهلية الأسبانية عام ١٩٣٦ - ١٩٣٩م؛ إذ أنه يرى أن الحياة لم تعد بذات معنى، ولا بذات قيمة، بالإضافة إلى تناوله لفظاعة المعارك ووحشيتها بين الجمهوريين والفاشيست.

ينبغى إذن أن يكون تعبيرنا عن الحرب، نابعا من تأثيرها على السلوك الإنسانى، وما تفرزه من قضايا تمس الإنسان أول ما تمس.

✤ ✤ ✤

محمد الراوى روائياً:
«عبر الليل نحو النهار»

- ١ -

- **«عبر الليل نحو النهار»** يطمح كاتبها إلى خلق هذا العالم المميز والجو الخاص، وهى محاولة جاءت على سبيل التجريب من أجل أن تتكون - لكاتبها - أرضية صحيحة يقف عليها، أو بمعنى آخر - أن يستمد قوة أعماله القادمة من تلك المحاولات التجريبية الأولى. علما بأنها العمل الأول الذى اتخذ من شكل القصة القصيرة الطويلة شكلا له، إذا استبعدنا مجموعته القصصية الأولى. والتى صدرت قبل صدور هذه القصة بعامين وبالتحديد ١٩٧٣، ولو أننا نلاحظ أن التجربة الفنية واحدة، حيث تتناول مجموعته الأولى عدة تجارب مختلفة تعبر عن شىء واحد وهو الانسان وقدر الحرب والهزيمة والموت وهو نفس الشىء الذى تناقشه قصة **«عبر الليل نحو النهار»** مع فارق ازدياد وعى الكاتب بطبيعة التجربة الفنية ووضوح الرؤية، أو بتعبير «جون ديوى» الذى ذكرناه من قبل «نمو الخبرة الفنية» وهذا ما جعل تناولنا لهذا العمل يأتى منفصلا عن أعمال أخرى صدرت قبله وأعمال جاءت من بعده.

و**«عبر الليل نحو النهار»** تجعلنا نطرح - فى البداية - هذا السؤال:

ما موقع «عبر الليل نحو النهار» بين الرواية والقصة القصيرة؟!

نقول: انها ليست هذه وليست تلك، أى ليست رواية بمفهوم الرواية الخالص. وليست قصة قصيرة بخصائص القصة المعروفة.

ولكنها شكل جديد فى الأدب القصصى المعاصر يعرف «بالقصة القصيرة الطويلة» ولنا أن نقرر أن الرأى حول هذا الشكل الجديد لم تتحدد معالمه بعد، حتى يصبح مصطلحا نقديا له أسسه الموضوعية التى يرتكز عليها. فبعض النقاد يعتبرون هذا الشكل إمتدادا معاصرا لفن الأقصوصة القديم»! على حين يرى البعض الآخر أنها «ليست امتدادا لفن الأقصوصة، بل وانما العكس هو الصحيح» وكما هو واضح فان

الرأى لم يتحدد بعد فى شىء ثابت، ولكنه - شكل معترف به، حتى أننا نجد د. شكرى محمد عياد يؤكد وجود هذا النوع ويحدد بعضا من خصائصه - من خلال نقاد الغرب - وذلك عندما تعرض لرواية نجيب محفوظ **«اللص والكلاب»** حيث يقول: «وتعتبر اللص والكلاب من هذا النوع الذى يسميه النقاد الغربيون «القصة القصيرة الطويلة» لأنه يمتاز بالصفة الجوهرية للقصة القصيرة، وهى وحدة الخط سواء أكان هذا الخط مرتبطا بشخصية واحدة أم بعدة شخصيات، محصورا فى زمان قصير أم ممتدا بضع سنين» (١).

- وأفضل ألا أتعرض لهذه المسألة - فى موضع كهذا - لسببين:

الأول: أن هذه المسألة تعتبر بالنسبة للعمل الذى بين أيدينا ونريد أن نحلل عناصره الفنية، مسألة ثانوية وليست جوهرية.

الثانى: أن هذا الشكل والقصة القصيرة الطويلة» شكل من تلك الأشكال الجديدة المعاصرة التى لم تتحدد ملامحها بعد، والحكم متروك لما سوف تأتى به تجارب الكتاب حتى نستطيع أن نتخذ من كل ما يستجد وتثبت أصالته وجدته، وكذلك جديته - أساسا للحكم الموضوعى.

● قلنا أن قصة **«عبر الليل نحو النهار»** قد اتخذت من هذا الشكل أساسا لها حيث نجدها قد اعتمدت على شخصية رئيسية «صوت الراوى» من خلالها تقدم الوقائع، بالاضافة إلى اعتمادها على عنصرى التركيز والتكثيف وكلها من خصائص القصة القصيرة، وكذلك امتداد التجربة وتعدد الضمائر فيها ما بين غائب ومخاطب ومتكلم، وأيضا اختلاط الزمان ما بين ماضى وحاضر ومستقبل. وهذا كله تعرفه الرواية.

- ومن كل ما سبق نستطيع أن نضع اجابة محددة على السؤال الذى طرحناه بداية، والاجابة هى أن قصة «عبر الليل نحو النهار» من هذا النوع الذى يسمى بالقصة القصيرة الطويلة.

ولو أننا نظرنا إلى البناء الفنى للقصة، سنجدها تبدأ بصوت صديق الراوى - راوى القصة - يمثل خيطا رئيسيا من تلك الخيوط المكونة لنسيج القصة - ككل - استطاع الكاتب أن يعمل على تميز لغة هذا

الصوت، الذى يأتى كلامه فى القصة ما بين القوسين، استطاع أن يجعل لغته شاعرية، متواءمة تماما مع التركيبة النفسية التى تميزها الشخصية المجهولة «كان صمت مخادع ذلك الذى أطبق فوقك، فوق المدينة كلها، الأرض ترتعش تحت قدميك، أصوات الانفجارات تخترق أذنيك، وأنت لا تدرى ماذا تفعل، أتركض كما يفعل الآخرون. أم تنكمش بجوار الجدران وتدخل من أحد الأبواب التى تمر بها، كان صمت مخادع.. إلخ» ص٧.

– ثم بعد ذلك نجد صوتا آخر، هو صوت الراوى، يأتى أحيانا بضمير الغائب وأحيانا أخرى بضمير المتكلم، مما يعطى احساسا للقارىء بأن هناك أكثر من شخصية. ونلاحظ أن «محمد الراوى» استطاع أن يحافظ على تداخل الصوتين دون اختلاطهما. ولكن يلاحظ أن المسألة قد تاهت فى أجزاء صغيرة من القصة، عملت على اهتزاز الحقيقة – حقيقة بعض المواقف – عن طريق تعدد أوجهها خاصة فيما يتعلق بـ «المنديل الأحمر» الذى جاء ذكره على لسان الراوى، فنحن لا نعرف الظروف الحقيقية الحاسمة التى جعلت مثل هذا المنديل، وهو خاص بفتاة الفندق وكان الصديق الذى مات يحتفظ به – فى حوزة الصديق.

●● تلخيص هذه القصة من الأمور التى لا يمكن أن تتم نظرا لأنها تعتمد على توصيل انطباع معين هو نتاج العمل ككل وليس جزءا من أجزائه. ولذلك فسوف نحاول الدخول إلى هذه القصة من خلال شخصية الراوى – بطلها – حيث نجد أنها عبارة عن رحلة مع احساسات البطل، ورغم مع قلة الأحداث وعدم أهميتها، إلا أن المهم هو ما تقدمه القصة من حالة نفسية معينة ووجدان خاص ينبع عن مواقف القصة رغم قلتها.

أحدث هذا النوع من الاحساسات التى جاءت فى شكل قصصى معقد ومتشابك، والكاتب فى مثل هذه الأحوال عليه باليقظة الشديدة حتى لا تختلط عليه المسائل، وحتى لا يتوه وسط العالم الذى يقيمه بنفسه فلا يعرف من أين بدأ وإلى أين ينتهى!!

– لقد استطاع «محمد الراوى» أن يعبر – بصدق عن انفعالات بطل القصة وهى انفعالات صادقة، لأن الكاتب عايشها بنفسه، وأحسسها

باحساسه الخاص، وما يحسب له - حقيقة - هو أن هذا الانفعال قد تحول الى شعور جماعى نعيشه - نحن المتلقين - وليس شعورا ذاتيا يعيشه الكاتب بمفرده.

وهذا المعنى يؤكده الناقد «روبين جورج كولنجود» فى كتاب «مبادىء الفن» يقول: «ان مهمة الفنان هى التعبير عن الانفعالات، والانفعالات الوحيدة التى يشعر بها أو انفعالاته بمعنى آخر، ولن يستطيع أحد أن يحكم هذه التى عبر عنها سوى من شعر بها، ولقد كانت هذه الانفعالات خاصة به. ولا تخص أحدا غيره، لن يوجد أحد سواه قادرا على الحكم بأنه قد عبر عنها أولا.. ولو جعل لأحكام متذوقيه أية أهمية فلن يرجع هذا الا الى اعتقاده بأن الانفعالات التى حاول التعبير عنها هى انفعالات ليست خاصة به وحده بل يشاركه فيها المتذوقون، والى اعتقاده بأن التعبير الذى يخصهم والذى عبر عنه - لو كان قد قام به بحق - له قيمة فى نظر المتذوقين كما هو الحال عنده وبعبارة أخرى فانه سيضطلع بأعباء عمله الفنى لا باعتباره محاولة شخصية يقوم بها لصالحه الشخصى. بل باعتبارها عملا عاما لصالح المجتمع الذى ينتمى إليه. وأى حكم ينطق به خاص بالانفعال يجب أن يبدأ باشارة مضمرة إلى أن هذا الانفعال شعور جماعى وليس شعورا ذاتيا».

- ٢ -

- لقد خرج «محمد الراوى» بقصته من تلك الحدود التى يكونها اطار الزمان واطار المكان. وانطلق بها إلى مجال آخر يمكن للانسان أن يتذوقه فى أى مكان وأى زمان، صحيح أن أحداث القصة مستوحاة من وقائع معاصرة عاشها الكاتب بنفسه أثناء حرب الاستنزاف التى عاشتها السويس فترة من الزمان بعد هزيمة ٦٧، ولكننا نجد أن هذه المواقف والأحداث لم يلتزم «محمد الراوى» بنطاقها المحلى أو زمانها المحدد بدليل أن الأشخاص بلا أسماء، التاريخ ،الشوارع، مكان الحدث، كل شىء بلا أسماء، بلا هوية، يتحدث الراوى فى القصة «على الجدار خلف المكتب لوحة من الكرتون ملتوية على نفسها بدت كأسطوانة معلقة.

ونتيجة حائط توقفت عند اليوم ( ) من شهر ( )
عام ( ) النافذة مغلقة.. الخ ص ١٣.

فينتقل الحدث - تبعا لذلك - من نطاق الوقائع المعاصرة الى نطاق الكون نفسه متناولا - فى قصته - قضية الحرب. والموت المطلق بكل أبعاده، والانسان فى مواجهة هذا المطلق الرهيب، حياته، وجوده، طموحاته، أحلامه، آماله، خوفه، حبه، كل المشاعر الإنسانية المحبطة، وكل الطموحات البشرية الضائعة موقف وجودى رهيب ذلك الموقف الذى يصبح فيه الانسان على شفا حفرة من الموت، يرى قبره بنفسه وقد يحفره لنفسه، يدفن بيديه أعز الأصدقاء بعد ما صار ركاما من عظام تاهت فى زحمة الانقاض، ولم يبق من الصديق سوى جمجمته «ومنافذ العينين والأنف والفم، لاحت عظام الأصابع مغروسة فى حشية السرير، مقدسة، مغروسة بقوة، معتصرة القطن القديم فى داخل الحشية، ومن الظهر بدت فتحة ثقب واسع فى سترة البيجامة ممتدا للداخل، كاشفا عن جوف الهيكل الملقى فوق السرير» ص١٧.

الانسان والموت.. الانسان وسر الوجود. الضائع فى لحظة تشعلها الحرب وجود تراجيدى - بلغة النقد المسرحى - يعيشه بطل هذه القصة.

الانسان والموت، الانسان والحرب، وشخصيات هذه القصة، أو بمعنى آخر - الانسان فى قصة **«عبر الليل نحو النهار»** كانسان «هيمنجواى» يتحدى الموت والعدم مهما كانت الظروف، وهذه هى بؤرة الوجود التراجيدى الذى يثبت مدى ما للإنسان من قوة يقاوم بها أى شىء، من أجل شىء واحد وهو أحقية الوجود وسط الدمار والحرب، وعندما يموت الانسان فلا قيمة له ولا لوجوده الذى انتهى.

- الانسان وقبح الموت، الذباب والدمار. الرائحة الكريهة والوجوه بلا ملامح «كانت الجثث مطروحة على الأرض بجوار الحائط، غارقة فى دمائها التى مازالت على ملابسهم مشوهة، ناقصة، ضائعة، الملامح كريهة الرائحة فلقد كان الجو حارا. كان بعضهم يحرك فوقها سعف النخيل حتى يطرد الذباب الذى تجمع فوق الجثث والدماء».

- ما أقبح الموت بلا ثمن. وما أبشع القتلة.

«انفصل باب الحجرة ساقطا على الأرض فوق المفرش. تشبثت بالأحجار الثقيلة الملقاة بجوارنا. جاذبا جسدى من تحت المنضدة، من خلال الغبار الكثيف ورائحة البارود التى أثارها الانفجار، رأيت رأسه. كانت العينان تنظران نحوى والدم مازال يتدفق مع العنق المقطوع» ص٤٧.

ونسمع صوت الصديق الذى مات، الذى راح ضحية شظية اخترقت ظهره فى احدى الاشتباكات، نسمعه فنضيف إلى رصيد احساسنا بهذا الوجود التراجيدى العنيف شيئا آخر جديدا قد نعجز عن أن نجد ترجمة له. «الموت لنا. الحياة لهم. الموت للموتى الذين يتنفسون غبار البارود تحت الأرض وتشق لحمهم الشظايا. الحياة للأحياء الذين يعيشون فوق الأرض، ولا يحنون ظهورهم أبدا. الأرض تهتز تحت الأقدام كأنها ألواح من الخشب. والقذائف تعبر فوق المخبأ، توش، تصفر، تسحب الهواء من رئاتنا، يهتز باب المخبأ المردود. يندفع مفتوحا ويدلف منه كلب يعوى، سرعان ما دس رأسه بين سيقاننا وأقعى من آخر المخبأ وذيله بين سيقانه الخلفية».

● الموت فى قصة **«عبر الليل نحو النهار»** كخط متواز مع الحرب. فالاحساس لا يأتى فى لحظة تخلو من انفجار أو قصف أو طلقة مدفع، والكلمات - حتى الكلمات - تتوه، وتتقطع ولا تتم بها المعانى، لأن للحرب صوت أقوى من الكلمات ذاتها، المشاعر تضيع وسط طلقات المدافع، الخوف، الحب، حتى الحب؟! يا الهى!

«لماذا تبقين هنا، اهبطى، طلقة مدفع، قومى واهبطى، طلقة مدفع لا تضيعى نفسك، طلقة مدفع، لو كنت أستطيع، طلقة مدفع، أتركينى طلقة مدفع. أتركى هذه المدينة. طلقة مدفع. ستقضى على حياتك. طلقة مدفع. تحت الأرض. طلقة مدفع وفى المخابىء. طلقة مدفع. وفى الحجرات الداخلية. طلقة مدفع. تمتص الصفارة. طلقة مدفع. حياتك. طلقة مدفع. صدرك. اهتز جسمها الصغير. تحرك صليبها فوق صدرها.

- اذهبى من هنا «طلقة مدفع».

- سأبقى «طلقة مدفع» ص٧٥.

- البقاء، مواجهة الخطر، تصدى الموت فى زمن الحرب، رغبة الانسان البقاء رغم طلقات المدافع.

- أذهبى من هنا.

- سأبقى.

- ولكى تكتمل الصورة. نطرح هذا السؤال: ما هو موقف الانسان فى هذه القصة تجاه مسببات عذابه التراجيدى المتمثلة فى الحرب، وما تنتجه من آثار جسيمة.

- أهو موقف سلبى، أم موقف ايجابى؟!

قلنا أنه يواجه الموت والعدم مواجهة شرسة فى ظروف الحرب. وهذه المواجهة - هى فى حقيقة الأمر ليست هروبا من ايمان الفرد بأن الموت حقيقة راسخة، لا. فإنسان هذه القصة يعلم أن الوجود والحياة لا يستقيمان بدون الموت، ولكننا نناقش هنا: مقاومة الانسان لفكرة الموت المتمثلة فى الحرب ذاتها، فهذا الموقف يضيف الينا بعدا جديدا هو: الانسان والحرب.

- ان القصة لم تعطنا موقفا واضحا يحدد طبيعة العلاقة بين الانسان والحرب، كمسبب لفقدان الوجود الانسانى، متمثلا فى الموت. وهذا شىء ينقص هذه القصة، فلكى تكتمل الفكرة ويتحدد موقف الانسان من تلك القضية التى تطرحها القصة - أعنى قضية الحرب - لابد أن نكون بصدد مواقف معنية لمواجهة هذه الحرب، وهذا لم يتحقق - فى القصة - لأن الكاتب - على ما يبدو - لم يكن يطمح إلا إلى توصيل هذا النوع من الاحاسيس المتدفقة المتلاحقة من خلال اطار القصة السيكولوجى المتمثل فى هذين الصوتين اللذين نسمعهما على مدار القصة وهما:

١- صوت راوى القصة ذاته.

٢- صوت صديقه الذى مات ويقدمه لنا الراوى فى القصة من خلال مذكراته التى كتبها فى دفتره قبل موته.

- أقول لو كان «محمد الراوى» يطمح إلى هذا، فلقد تم له ما أراد، ولكن يبقى لنا أن نتساءل: «أبطال هذه القصة ليسوا نماذجا انسانية لها أبعادها: السسيولوجية والسيكولوجية أيضا؟!

- هنا نجد أن البعد السيكولوجى قد طغى على أبعاد أخرى. كان ضروريا أن تكتمل بها تلك النماذج الانسانية، التى لم تكتمل بعد فى نسيج القصة. ومن أمثلة ذلك: فتاة الفندق، ابنة صاحب الكشك، وصاحب الكشك نفسه بالاضافة إلى الشخصيات الثانوية الأخرى، أليست هذه نماذج انسانية تستحق أن ندخلها فى علاقات حميمة، تعطى؟

- سؤال أطرحه من خلال هذا العمل، وكان على الكاتب أن يطرحه على نفسه كذلك.

● وسائل تحقيق الوجود، ومواجهة العدم.

يحاول بطل هذه القصة أن يحقق وجوده عن طريق:

١- مذكرات الصديق الذى مات ومعايشة الحاضر عن طريق الرصد.

٢- محاولة التعرف على فتاة الفندق، حبيبة الصديق.

٣- خلق نوع من العلاقة بينه وبين صاحب الكشك، والتى أدت - بالتالى - إلى نشوء علاقة مع ابنة صاحب الكشك.

٤- الجنس كصورة من صورة مقاومة العدم والموت المنتظر.

- هذه هى الأشياء الجوهرية التى حاول - من خلالها - البطل أن يهرب من العدم الذى يعيشه، والموت الذى ينتظره، والذكريات التى تؤلمه.

وسوف أحاول أن أتناول هذه الوسائل وسيلة بعد أخرى، مستندة إلى ما جاء بالقصة من مواقف.

أولا - العودة إلى الماضى وذكريات الصديق الذى مات

هذه الوسيلة تعد - فى حد ذاتها - الاساس الذى قامت عليه هذه القصة من خلال الصوتين اللذين أوضحتهما، وهذه العودة تبين لنا مقدار ما تتخذه هذه الشخصية من «ثرثرة» تكون بمثابة وسيلة لقتل هذا الفراغ القائم، والعدم.

- وعندما أذكر كلمة «ثرثرة» فأنا أذكرها كشىء من نسيج العمل وليس ضده. هذه الثرثرة تنقل لنا الجو الذى نعيشه مع «صمويل بيكيت» ولكن مع فارق هام وهو أنها تستخدم فى قصة «عبر الليل

نحو النهار » بموضوعية، لها دلالتها، ولها معناها فهى شديدة الالتصاق بشخصية البطل فى القصة، وليست خارجة عن تكوينه وأبعاده، يقينا منه أنها سبيل لمواجهة هذا الفراغ القائم والموت المنتظر وتسجيل صادق لحالة الحرب القائمة.

– إذن فهى ثرثرة موضوعية، حتمية.

ثانيا: محاولة التعرف على فتاة الفندق حبيبة الصديق الراحل:

يستعمل – كذلك – بطل القصة هذه الوسيلة كمحاولة منه لقتل الفراغ الذى يحياه والواقع الذى يحيط به، ويتخذ من منديل فتاة الفندق الأحمر الذى كان يحتفظ به صديقه الذى مات تعبيرا عن حبه وتمسكه بفتاة الفندق يتخذ منه حجة للتقرب اليها والتعرف عليها فى أشد حالتهما من الضيق «أرى الوجه والعينين من خلال الضوء الشاحب، وأرى الصناديق والصفائح وأجولة الخيش، أسأل نفسى ما الذى يبقينى هنا، ولماذا أتتبعها؟ وددت لو أقوم وأخرج من القبو، أسير تحت وابل القذائف والصواريخ وألقى الى الريح بالمنديل الأحمر، يعود الضوء لأراها تشبك يديها فوق صدرها، فينعكس الضوء فوق ركبتيها الملتصقتين.

ستقول لى: من أنت؟ ماذا تريد؟!

سأقول لها: أنى صديقة. وقد عرفت كل شىء كان بينكما،ص ٥٣.

– ويحاول البطل أن يتقرب منها بهذه الوسيلة، ويخبرها بموت صديقه فتتبين أن الفتاة لم تكن تعلم بموته، ومع ذلك تنكر أنها ذهبت اليه يوما إلى منزله، تنكر أنها أحبته، ولكنها تذهب إلى قبره، تذهب مع بطل القصة، وهناك يظل يحدثها، بلغة – هى أقرب إلى لغة وحوار المسرح – لغه حية، متوترة، تتضح – من خلالها – المأساة، وتكتمل الصورة.

فهو – فى النهاية – يحس بضياع كل شىء «ابتعدى كما يحلو لك، فانك ستعودين. أنا آسف. أطلب منك أن، بل قد يكون تحت قدميك. قدماك الصغيرتان، الجميلتان، أركضى، أذهبى، أذهبى على كل حال أفعلى ما يحلو لك، ما كان لى أن أصحبك إلى هناك، لكن لا تجعلى الزمن، أتسمعيننى، احترسى من الأشواك» ص٦٦.

ثالثا - خلق نوع من العلاقة بينه وبين صاحب الكشك:

حاول بطل قصتنا، أن يتخذ من صداقة صاحب الكشك وسيلة لقتل الوقت ونفى الاحساس بالوحدة المعاشة، يتكلم البطل قائلا عنه:

«على شفتيه ترتسم ابتسامة، مكورة، تستقر على وجهه فى شكل دائرة ذات ثقب، وعندما يبتسم تذوب الدائرة فى خط مقوس ويختفى الثقب. يملك كشك السجائر الذى يقع فى أول الشارع. أقف عنده أوقاتا كثيرة، أتبادل معه الأحاديث الطويلة، هو واقف داخل كشكه، وأنا واقف خارجه مستند إلى حافة نافذة الكشك. أحيانا. وفى آخر النهار يحضر مقعدين ونجلس بجوار الكشك. نبقى هكذا وقتا طويلا فى الليل - ص ٢٥.

- وهو من خلال صداقته لصاحب الكشك، قد تعرف على ابنته الشابة الوحيدة، والتى كانت معرفته بها وسيلة - غير متعمدة - لمقاومة هذا العدم والملل والقلق الذى يعيشه الانسان فى هذه القصة.

رابعا - الجنس كصورة من صور مقاومة العدم والموت المنتظر

- جاءته ابنة صاحب الكشك الى حجرته، لكى تطمئن عليه أثناء مرضه فأحس ولأول مرة يحس بهذا، أن «عنقها عنق امرأة، انحنت فوق السرير، تدلى صليبها فوق وجهى، أحسست بأنفاسها ساخنة، تلفح بشرتى، تدلى الشديان بامتلائهما من تحت الرداء، رأيت منبتهما ساعدتها، قوست جسدى، وأخذت تزيح أطراف البطانية من حول السرير ومن تحتى حتى أخرجتها وطرحتها فوقى».

- بطلنا أحس فى تلك اللحظة بذلك الاحساس الجنسى الذى ظهر له وكأنه الوسيلة السهلة، أو كأنه أحد التنويعات التى بها يحقق وجوده وينجو بنفسه من الحلم الكابوسى الذى يحياه.

«محمد الراوى» - فى قصته - يتخذ من الجنس أداة لمقاومة العدم كما أتخذه - من قبل - «البرتومورافيا» صورة من أهم صور مقاومة العدم والوحدة، وهو موقف من أروع مواقف القصة، وفى لحظة النهاية

وأصوات المدافع والانفجارات تدوى فى هذه اللحظة، يحس البطل برعشة الخوف والمرض، وتحس ابنة صاحب الكشك برعشة الخوف والشهوة، فكان الحل: الهروب إلى الجنس، كل هذا يحدث وصاحب الكشك يموت فى كشكه.

– لا من أجل الجنس ذاته، لا ليس الأمر كذلك. لحظة الجنس هذه لم يأت بها القص لدغدغة أعصابنا. أو لايقاظ حيوان الشهوة فيناً والا كان هدفا رخيصا، لكنه استخدمه فى تلك اللحظة رمزا لاستمرار الحياة، رمزا لوجود الانسان، فلو مات بطل القصة، فسيبقى الانسان رغم صراعه التراجيدى مع الكون.

يصور لنا «محمد الراوى» هذه اللحظة، فنحس صدق المشاعر، الرغبة فى مقاومة الخطر، قيمة التحدى الانسانى، ضعف الانسان أمام نفسه، قوته أمام الانفجارات وأصوات المدافع. الانسان سوف يبقى رغما عنك أيتها الحروب.

من خلال السحابة التى ازدادت قتامة، دارت الحجرة، هبط السقف وارتفعت الطلقات تدوى، تضغط على صدرى، أحسست بأنى عار، بلا ملابس تملكتها الرعدة واصطكت أسنانى، لم أعد أرى شيئا، تشبثت بأطراف الأغطية، تقلصت أصابعى عليها. شعرت بالأغطية من فوق صدرى وهى تدلف إلى جوارى، الحجرة تهتز، السقف يهتز، يتحرك، يتقوس، ذراعان قويان يمران فوق صدرى، تدلكانه، أنفاس دافئة، ساخنة تلفح وجهى، سرت السخونة ببطء فى جسدى عندما التصقت بى وهى تحتضننى بقوة. غطت صدرى بصدرها، أحسست بساقيها تدلكان ساقى بينما كانت يداها تدعكان جانبى بقوة، وهى تضغط بجسدها النحيل على جسدى، مددت ذراعى الخائرتين وطرحتهما فوق ظهرها » ص٧٧.

– الأشياء تختلط. الكل يتوحد. الحب. الجنس. الحلم. الانفجار. الحرب. الموت. رائحة البارود. يموت الأب «صاحب الكشك» وتبقى الابنة رمزا للاخصاب، ورمزا للحياة فى مواجهة الموت وتعود من جديد

إلى بطل قصتنا لكى يصنعا معا ملحمة الصراع بين الانسان والموت بسبب شىء واحد اسمه الحرب.

«سمعت وقع أقدام على السلالم الخشبية كان الواقع خفيفا بطيئا انتظرت حتى سمعت دقا هينا على الباب. فتحت. رأيتها تقف أمامى بجسدها النحيل وصدرها الممتلىء، دامعة العينين تحمل فى يدها حقيبة ملابس أفسحت لها، دخلت، أغلقت الباب» ص٧٨، ص٧٩.

✤ ✤ ✤

(١) تجارب فى الأدب والنقد/ د. شكرى محمد عياد - ص ٢٣٩.

● جميع الأرقام التى جاءت فى الدراسة من القصة.

١- تقديم

● بداية أحب أن أحدد أن وظيفة الكاتب هى العمل على ألا يظل أى فرد يجهل ما يحدث فى العالم، ويتنصل بالتبعية من تبعة ما يحدث، بحجة انه كان يجهل ما يحدث، وانه لا تبعة عليه لذلك (١)، ومن منطلق هذا التحديد أحب أن أقرر أنه يجب علينا - نحن المتلقين - حينما نقرأ رواية من الروايات ان نبعث بطل الرواية - أو شخصيات الرواية - الى الحياة، بما نضفيه عليه من زمامنا. ومن طاقتنا على الاحساس بالحب والكره، وعلى الصبر - كذلك - ومن تطلعنا إلى ما سيحدث بعد ذلك. وهذا فى حد ذاته - اختيار بمحض ارادتنا، إذ لو أننا رفضنا التجاوب مع أحد من شخصيات روايتنا وقصرنا عنه تعاطفنا ربما صارت الرواية مجموعة من الأحداث غير ذات معنى.. وهنا يكون التقصير من جانب المتلقى لا من جانب الكاتب، إلا فى حالة ما إذا كان الكاتب قد اخفق فى منح هذا العالم المعاد إلى القارىء شيئا جديداً يستحق هذا التجاوب الذى حددناه فى البداية.

- وحقيقة الأمر أننى قد بدأت بالتقديم السابق لكى أبين - باختصار - حقيقة العلاقة التى تربط الكاتب بالعالم المحيط به، وعلاقة المتلقى بالعمل المعطى له.. وأرى أن هذا التقديم لا يخرج عن الاطار العام الذى اتناول من خلاله الرواية القصيرة **«الجد الأكبر منصور»** للاديب محمد الراوى، لوجود صلة ما بين هذا العمل وبين التقديم السابق حيث نجد «محمد الراوى» يتطرق إلى موضوع جديد حساس فى الوقت نفسه ليجعله أساساً لروايته.. يتطرق إليه لكى «لا يظل أى فرد يجهل ما يحدث فى العالم ويتنصل بالتبعية من تبعة ما يحدث، بحجة انه كان يجهل ما يحدث وانه لا تبعة عليه لذلك». وموضوع «الراوى» يدور - أساسا - حول هذا العالم المجهول بالنسبة لنا عالم الصوفية «انه يستمد من لغة الصوفيين واشاراتهم العالية ما يساعده على تكوين هذه الرواية المعاصرة لهذا العالم الذى يعايشنا ونجهله؛ عالم «الشيخ سرور»

و«سارة» و«الجد الأكبر منصور» الذى يبدأ بالبلاء باحثا عن أحباب الله وأصفيائه وينتهى بالسياف الذى يصعد إلى الحلبة وبضربة واحدة يطيح بالرأس فيسقط فى قلب الحشد (٢).

* وليس من شك فى أن الكتابة عن الصوفيين وحالاتهم، تتخذ تلك الطبيعة القاسية فى الكشف عن مكنونات نفوسهم، وطبيعة العلاقات الاجتماعية القائمة فيما بينهم وحساسية وجودهم لما ينطوى عليه هذا التصوف من انخلاع عن الدنيا واندماج كلى فى الذات العليا. وواضح أن الكاتب قد استفاد من كتابات الصوفية وأورادهم، وأدعيتهم وضمن روايته ببعضها، متخذا من الأسلوب الصوفى اسلوبا لروايته القصيرة **«الجد الأكبر منصور»**.

.. ولكى تكون هناك فائدة ما من هذا التحليل أحب أن أعرض - فى شىء من الايجاز «لماهية التصوف» أو المقصود بالتصوف، لأنه الأساس الذى تم عليه بناء روايتنا.

٢- ماهية التصوف وحقيقته:

● التصوف فى «حقيقته» مذهب حكماء وعقلاء هذبت نفوسهم وريضت عقولهم واكثروا فى النظر فى الأشياء وتطلعوا إلى حقائقها، وفهموا طبيعتها عن طريق الحس الروحى والانفعال فى النفس المتعلقة فى الجسم لوقت ثم تزول.. ولقد ورد فى كلام أهل التصوف من المسلمين أقوال مغلقة الفهم مثل الشيخ الأكبر «محى الدين ابن عربى، والخواصى والبكرى، والسهرورى وغيرهم». هذه هى حقيقة التصوف، أما عن ماهيته فهو: «الفلسفة الروحية الخالصة التى لاشبه فيها من حيث اسلاميتها النقية، أو من حيث روحانيتها السامية الذكية واتجاهها - كذلك - حيث تستهدف المثل العليا» ولكن ما هو التصوف فى تعريف محدد ؟؟! «التصوف هو علم بأصول يعرف به صلاح القلب والجوارح بتجريد القلب عما سوى الله، ونبذ ماسواه، والوقوف على الآداب الشرعية ظاهرا وباطنا» هذا فى حده. أما من حيث موضوعه «فهو يتمثل فى أفعال القلب والحواس من حيث التزكية والتصفية وثمرته تهذيب القلوب ومعرفة علام الغيوب، والنجاة فى الآخرة، ورضاء الله ونيل

السعادة الأبدية وتنوير القلب وصفاؤه » (٣)

واسمه التصوف «لأنه مأخوذ من الصفاء، والصوفى من صفا قلبه من الكدر وامتلأ بالصبر». ولأحد المتصوفة تعريف بليغ أحب أن أذكره يقول: «صوفى مركبة من حروف أربعة: ص، و ، ف، ى».

الصاد: صبره وصدقه وصفاوه.

الواو> وجده ووده ووفاؤه.

الفاء: فقده وفقره وفناؤه.

الياء: ياء النسبة فاذا تكمل فيه ذلك فغدا ضيف إلى حضرة مولاه.

● وقبل أن ابدأ فى تحليل هذا العمل، لابد لى أن أحدد المنهج الذى من خلاله اتحرك - سوف انظر إليه من خلال زوايا ثلاث - حددها «تولتسوى» فى كتابه «ما هو الفن» وأنا أؤمن بها أشد ما يكون الايمان.. وهذه الزوايا هى:

أ- ناحية المضمون، وماذا إذا كان ما يعرضه علينا الفنان من زاوية جديدة هاما وضروريا للإنسان أم لا.

ب- وجود الشكل وجماله وإتساقه مع مضمونه.

ج- مدى إخلاص الفنان لموضوعه، أو إلى أى حد يؤمن بما يقدمه لنا.

٣- موضوع الرواية:

● ان تجربة «محمد الراوى» تمتلك خصوصيتها نظرا لدفء هذا العالم الصوفى الذى عبر لنا عنه، ولو انه قد تناول جانباً واحدا اعطاه حقه فى التعبير وهو الجانب الوجدانى - أو بمعنى آخر - الجانب النفسى.. الذى من خلاله وبه تتحرك الشخصيات وتنمو العلاقات. فهذه «سارة» امرأة «الشيخ سرور» الصوفى الزاهد، تعانى هذا العذاب النفسى، بباعث الرغبة الكامنة داخلها كونها امرأة متزوجة فى حاجة اولا: الى رجل يعطيها هذا الشىء الذى يلبى نداء الرغبة داخلها. وثانيا: حاجتها إلى طفل يثبت لها صدق انوثتها، ويعطيها صفة الأمومة التى هى حق من حقوقها كامرأة وزوجه. ولكن «الشيخ سرور» لا تهمه هذه الأمور فى شىء، ومن هنا افتقدت «سارة» هذا التواءم بينها وبين زوجها الصوفى، وبينها وبين الأشياء. فى «سارة» هنا «مثل سارة» عباس العقاد.. تعبد

جسدها، وتهتم بالقلب مثل العقل، مشغولة بأمرها كأنثى، هدفها الواحد أن تهب لذاتها ما تريد، وأن تفسح لأنوثتها السجينة فى بيت زوجها الصوفى «الشيخ سرور» سبل الانطلاق والتحرير، ولكنها ليست غانية. بل امرأة تريد أن تمارس حقها كزوجه، وتحقق امنيتها كأم - وهنا فقط وجه الاختلاف - فزوجها «الشيخ سرور» مشغول بانخراطه داخل الجماعة الصوفية، نراه وكأنه يمشى على دستور «أبو الحسن الشاذلى» الذى يقول للمتصوف «لا تختر من الأمور شيئا، واختر ألا تختار وفر من ذلك المختار فرارك من كل شىء إلى الله تعالى، وربك يخلق ما يشاء ويختار ما كان لهم الخيرة». «الشيخ سرور» هو مريد «للجد الأكبر منصور» الصوفى الكبير والذى لجأ إلى بيت «الشيخ سرور» بعيدا عن السلطة التى تطارده، رغم انه يعرف المصير عن طريق «النبوءة» - وهى الوصلة الأولى فى الرواية - فالجد الأكبر منصور يتمتع بمميزات الصوفى الصادق حيث يعلم المستقبل بالنسبة له، فنراه فى بداية الرواية يتنبأ بموته قتلا على يد الجلادين. فا «النبوءة» هنا هى نهاية الخط الروائى، والتى تتحقق فى الوصلة التاسعة والأخيرة من الرواية، وصاحبة «النبوءة» هنا هى الروح التى أتت فى صورة امرأة.. وسبب «النبوءة» - هذه - هو الخروج «من القوانين والعادات والمضى إلى ما وراء الكثير من القوانين البالية» والنتيجة معلومة لدى «الجد الأكبر منصور» فهو يعلنها «التعذيب والشفق». ولكن هنا تساؤل يطرح نفسه: - ما هى الظروف الموضوعية التى توضح هذا الخروج، وتبرر الفعل والنبوءة؟! أرى أن «محمد الراوى» لم يبلور هذه الظروف فلم يبينها صراحة، ولم يبينها خفية.. الأمر الذى جعل «الجد الأكبر منصور» يبدو أمامنا فارسا مغوارا، وشهيدا صرفا دون أن نعرف ما قضيته التى من أجلها حدثت «النبوءة» ومن أجلها عذب وقتل ولا تكفى عبارة واحدة تقال من أحد الحراس لتكون مبررا لخروج هذا الرجل الصوفى على القوانين الأمر الذى من أجله يستحق الموت «المحكمة أثبتت التهم الموجهة إليك فأنت قد جذبت العامة وسيطرت عليهم، وانت تستخدم السحر وتمارسه، تدعى ما يبلبل العقيدة والأفكار». ليست هذه العبارة

- كما قلت - كافية لابراز كنه القضية التى من أجلها يطارد «الجد الأكبر منصور» وفى النهاية يقبض عليه. أنه ثائر بلا قضية موضوعية، ومن هنا ظهرت هذه الشخصية - رغم ثراؤها الصوفى - باهتة موضوعيا، فهى - على سبيل المثال - ليست كشخصية الصوفى الزاهد «الحسين ابن منصور الحلاج» الذى - وجدناه - قد طاف بلدانا كثيرة منها الهند ثم عاد إلى بلده «بغداد» ليعظ ويتحدث عن مواجده، ويثبت آراءه فى الناس.. وبدأ - بالفعل - يتصل بوجوه الدولة، ويجمع حوله الفقراء، وظل هكذا إلى أن قبض عليه وسجن ثم حكم عليه أمام القاضى المالكى «أبو عمر الحماوى» بأن يتصلب على «صليب الموت». فالحلاج - إذن - كان صوفيا له دورا اجتماعيا، مشغول بقضايا مجتمعه ومن هنا أقلق السلطة مما جعلها تفكر فى الخلاص منه، وإلصاق التهم به - هذا الأمر لم نجده عند «الجد الأكبر منصور». وهذا هو البعد الذى كان على الرواية أن تعمقه ليصبح هو الأساس الذى من حوله تدور الأحداث.

✣ ✣ ✣

- قلت أن «الشيخ سرور» مريد «الجد الأكبر منصور» لا يهتم بمطالب زوجته التى هى - فى واقع الأمر - «حقوق شخصية» فلم تجد «سارة» مقابل هذا الوضع إلا أن تتحدث إلى رجلها «الشيخ سرور»:

- اسمع يا سرور.. يا شيخ سرور افعل ما يحول لك لكن لا تنسى أنى زوجتك.

●● ولكنه عنها صامت.. صائم.. لم تجد «سارة» إلا أن تفكر فى الخطيئة. هى امرأة كاملة الأنوثة «جسدها نحيل، وبطنها مستو» ورغم هذا لا تحس بأنوثتها رغم وجود الرجال فى البيت «الشيخ سرور/الجد منصور/صفوان».. وصفوان هذا شاب يبدأ طرقه إلى التصوف على يد «الشيخ سرور» فهو مريده.

- تذهب «سارة» إلى صفوان فى الليل لكى يعطيها ذلك الشىء الذى تريده وتبحث عنه.. ولكنه يذجرها ويعاتب نفسه، ولكنه فى حقيقة الأمر - يعانى نفس الشعور الذى تعانى منه «سارة» وهو حاجته إلى

امرأة «صار يتابع من حجرته حركة سارة فى البيت حتى أحس فى نفسه ذلك فاستغفر وقرر أن يمتنع عن تناول الطعام يومين كاملين، وحرم على نفسه رؤية سارة خلال هذين اليومين».

- فلا تجد «سارة» - فى النهاية - إلا ان تستسلم «للحضون» - وهى روح شريرة تحتضن النساء وهن نيام - ليصبح هذا الفعل هو «المعادل الموضوعى» لما يدور داخلها، وعلى الجانب الآخر نجد «صفوان» - كذلك - يستسلم «للسقوب» وهى «شيطانة تضاجع الرجال اثناء نومهم» ليصبح هذا الفعل - أيضا - هو «المعادل الموضوعى». لما يدور داخل «صفوان». إذن فالأزمة واحدة.. والفعل واحد، ولكن الفرق بين «سارة» و«صفوان» هو أن «سارة» تواجه وتعلن عن رغبتها وتطلب حقها و«صفوان» يدعى أنه صوفى زاهد ومريد مخلص.. يتنازل عن حقوقه.

- كل هذا يحدث «والشيخ سرور» غارق فى أوراده و«الجد الأكبر منصور» غارق فى أدعيته الصوفية.. كل فى واد.. كل يبحث عن وجوده. فتختلط هنا لحظات التسامى بلحظات التدنى، ولحظات النقاء بلحظات الزيف. الفناء فى عالم الصوفية. والنوم فى أحضان الشياطين. رغبة الفناء من الله.. ورغبة إرضاء الجسد.

- مجموعة من المتناقضات يرسمها «محمد الراوى» واضعا - بين أيدينا - هذا العالم الغريب تاركا الحكم لنا. وفى النهاية يموت النقاء، ويبقى الزيف. ويقتل «الجد الأكبر منصور» أمام الحشد.. إنقسم الناس إلى فريقين: فريق يعول ويصرخ وتمتزج.. صرخاته بهمهمات.. وفريق يطلب العذيب والقتل، ويشيد بعدالة الحكم.. ويصعد الجلاد إلى المنصة غير مهتم بهذا أو بذاك ليقطع الأذرع والأرجل ثم الرأس.. والناس «يتفرجون».

- هذا هو موضوع رواية «الجد الأكبر منصور» يضع أمامنا سؤالا هاما جاء على لسان «سارة» فى حوارها مع «صفوان».

سارة: لقد سئمت كل ما يحدث هنا.. سئمت الشيخ سرور بتراتيله وجدنا فى مخبئه، لماذا لا يخرج إلى الناس؟!.

صفوان: عليك بالايمان.
سارة: الحقوق قبل الايمان.
- فى هذه الجملة الحوارية الاخيرة يكمن السؤال:
- أيهما أسبق على الآخر: الحقوق على الايمان، ام الايمان على الحقوق. لم تضع الرواية اجابة محددة لنا، ولكننا - ومن واقع معطيات العمل الفنى - ومن خلال تصرفات الشخصية ورد الفعل - نخرج بالاجابة وهى: انهما متلازمان.. ضروريان.. الايمان لا ينقص الحقوق والحقوق لا تنقص الايمان.. ولو حدث عكس هذا التلازم لكان الموت حق، والجريمة مبررة.

ويتبلور من هذا السؤال سؤال آخر فرعى:
- هل من حق الصوفى على نفسه أن ينسلخ إنسلاخا كليا عن الحياة الدنيا، وينسلخ كذلك عن ذاته، فلا يحس أهمية وجوده الانسانى الذى هو حق من حقوقه. ضارباً بكل شىء عرض الحائط، مولياً ظهره كل شىء. متناسياً حقوق الآخرين عليه. حتى ولو كان هذا الفعل يؤدى إلى الخطيئة.. الخطيئة التى تحدث فى بيت الصوفى ذاته؟!

- «كان يمكن للكاتب أن يبلور هذا الموضوع أكثر من ذلك، ولكن يبدو أن غرابة العالم الذى يكتبه، وحلاوة الكتابة عنه، وإهتمامه برسم الجو الصوفى. يبدو أن كل هذه الأشياء هى التى دفعت به إلى عدم ربط هذا العالم الخاص جدا «عالم الصوفية» بالعالم الخارجى وهو «المجتمع الإنسانى» بعلاقاته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. ومن هنا نقول أن الكاتب كان مخلصاً حقا فى ابراز الجانب الصوفى على عمله ولم يكن مخلصا نفس الاخلاص فى الجانب الآخر والذى هو أساس الانسان - عامة - سواء الصوفى أو غير الصوفى. وهو جانب المجتمع بكل تكويناته ومعطياته السلبية والايجابية. ولكى تتحول تلك اللحظة السكونية الاستاتيكية الى لحظة اكثر حيوية وديناميكية. بحكم تفاعل شخصيات هذه الرواية بالتجربة الانسانية - ككل.

الشكل الروائي:

– طرح «محمد الراوى» – فى روايته هذه – من حسابة الرواية التقليدية المعتمدة على السرد والراوى والمتفرج، المطلع على الأشياء، والنقل الفوتوغرافى من الواقع ودعايات الخطابة وشيد عالمه الخاص – يساعده فى هذا – الجو الصوفى الذى أضفى جمالا وحيوية على عالمه قدم له تلك الرؤية المعاصرة فى خط مواز لهؤلاء الذين يعيشون بيننا. و«محمد الراوى» لم يقيد شخصياته بقدر ما اتحد معهم فكانت لهم حرية التصرف.. ولن اتحدث عن شكل هذه الرواية بمعطيات النقد التقليدية، ولكننى سأنطلق من خلال معطيات العمل الفنى ذاته.. على اعتبار اننا نبحث عن اشكال جديدة تكون وليدة مجتمعنا وحضارتنا وليست نسخا باهتة من الغرب أو تقليد لهم. وأرى أن الشكل المستخدم فى رواية «الجد الأكبر منصور» اعتمد واستفاد من صنوف الفن الاخرى: السينما.. المسرح.. الشعر.(٤)

أ – الاستفادة من الشكل السينمائى:

نجد فى الرواية تلك «النقلات» السريعة والمتعددة، معبرة عن مشاهد مركزة قصيرة لا تخرج عن الاطار العام للرواية بل تعمل على انعدام الاحساس بالملل.. وفى ذات الوقت تعطى إحساسا ديناميكيا للمتلقى وهو يتابع احداث الرواية.

فى البداية: «الجد الأكبر منصور» يحس بمن يتبعه.. تتحقق «النبوءة»، ويرى نفسه مقتولا فى تابوت.

على الجانب الآخر: «سارة» تخرج متلصصة لتستقبل الشيخ المشعوذ ليجرى عليها أعمال السحر حتى تحمل بطنها «الفارغة» ولداً. وهذا المشهد يجرى مكتسبا طابع الحلم.

على جانب آخر: «الشيخ سرور» يناجى «الجد الأكبر منصور». فى نفس الوقت «سارة» تتلمس طريقها فى الدهليز المعتم، ويحدث اللقاء بينها وبين «زوجها».

نقلة جديدة: «صفوان» فى حجرته يتابع خطوات «سارة» عندما تقترب من بابه وتطرق عليه.

- سارة تستسلم للروح الشريرة التى تحتضن النساء وهن نيام «تأخذ شكل الحلم».

- «الجد الأكبر منصور» يتحدث إلى «الشيخ سرور» وفى نفس الوقت البيت محاصر للقبض على «الجد الأكبر».

- صفوان - فى مشهد يأخذ طابع الحلم - تضاجعه - «السقوب».(٥)

●● وفى النهاية: مشهد «الجد منصور» مقبوض عليه.. يساق إلى المنصة حتى يتم قتله فى أبشع صورة.

● تلك «الانتقالات» كانت وليدة الاستفادة من أسلوب السينما.

ب - الاستفادة من المسرح:

- ذلك الحوار المكثف والمركز الذى يكشف لنا على الفور طبيعة الموقف ويكشف - كذلك - عن طبيعة الشخصية الراوية، وأكثر ما تظهر هذه الاستفادة فى الوصلة السابقة والتى تحمل عنوان «يوم الخلوة.. يوم انس». حيث نجد «الجد الأكبر منصور» يتحدث إلى الشيخ سرور:

الجد الأكبر منصور: لا يستحق أن يغضب غيرى، فلا تأبه لهم.
الشيخ سرور: انهم يحاصرون البيت ويراقبونه.
الجد الأكبر منصور: قد أكون على خطأ وهم على صواب.
الشيخ سرور: وكيف يكون ذلك وأنت نائم على دينك ومذهبك.
الجد الأكبر منصور: أنها تحدى القوانين المألوفة.
الشيخ سرور: انهم لا يفهمون... (الخ وباقى الحوار).

ج - الاستفادة من الشعر:

قسمت الرواية إلى «تسع وصلات» بدلا من أن تقسم إلى فصول.. وبهذا اكتسبت طابع التقسيم الشعرى حيث أن كل وصلة تؤدى إلى الوصلة التى تليها محافظة على الوحدة الموضوعية الكلية للرواية بشكل عام.. إلا أن الخطر الذى نخاف أن يقع هو أن تتحول هذه المسألة لدى الكاتب إلى مجرد محاولة التغيير من رقابة الشكل الروائى التقليدى دون ضرورة فنية، ولو أننى أرى أن الضرورة الفنية قد تحققت إلا أننى

أجد. أن الكاتب وقع أسيرا لهذا التقسيم للدرجة التى جعلته يأتى بوصلة كاملة «وهى الوصلة الخامسة» ولا أهمية لهذه الوصلة بالنسبة للرواية كلل - بل عملت على كسر حدة التطور الدرامى داخل الرواية فلم تستخدم إستخداما فنيا. ظهرت وكأنها تقع خارج نسيج الرواية العام، فبدت لنا كالبقع على سطح الثوب وهى عبارة عن جزء من «كتاب غرائب المسائل». ليس لها من أهمية تذكر سوى تأكيد الكاتب بينه وبين نفسه - على أن يكون الاطار العام الذى يضم هذه الرواية هو إطار الجو الصوفى. وهذا فى حد ذاته لا يعد مبررا لمثل هذا الاستخدام الغير موفق.

اللغة والأسلوب المستخدم:

●● يتخذ «محمد الراوى» من الأسلوب التعبيرى.. أسلوبا لرواية «الجد الأكبر منصور» فيكشف لنا من خلال هذا الاستخدام انه لا ينتمى إلى الواقع الاجتماعى «الصرف» بقدر ما ينتمى إلى روح العصر. فهو لا يصدر روايته هذه من خلال تجاربه البيئية بقدر ما يصدرها عن ثقافة خاصة.، متأثرا بالتغييرات والاتجاهات التجريبية المستحدثة فى عالم اليوم. فهذا الأسلوب يقوم - أساسا - على إحالة الواقع الخارجى إلى ذات الفنان. فالذات لا الموضوع هى الأساس الذى تقوم عليه تجربة الأديب. ولكن هذا الأسلوب كان يطغى أحيانا على الشخصية فتظهر لنا ذات الكاتب أكثر من الشخصية ذاتها تقول سارة: «أيها النجم الثابت اننى أراك ثابتا قويا فى مكانك، أعطنى قوتك ولتقفى إلى جانبى إذن أيها النجم اللامع الوضاء فى هذا الليل البهيم».

وعلى الجانب الآخر نجد ذلك فى الأسلوب الذى يعطى انطباعا خاصا، عن جو بعينه وهوجو «الشعوذة». يقول الشيخ المشعوذ وهو يجرى أعمال السحر على سارة: «خذ هذا الطائر ودع الطفل يملا رحمها، دعه ينزل أنى أضرع إليك، أنى ابتهل إليك أن يسكن الطفل رحمها وأن ينزل وينزلق بين يدى وفى حجرى. هل جاء الطفل يا سارة؟؟ أخبرينى إذا كان الطفل قد جاء وشعرت به داخل رحمك، هل تشعرين بالبلل، بالدم يتدفق دافئا بين ساقيك؟!».

- ونجد الأسلوب الشاعرى.. اللغة التى هى قريبة من لغة الشعر.. «عد إلينا يا أبانا، فأنت كبيرنا وأنت معيننا.. عد إلينا، فلا حياة من بعدك تستحق.. أن تعاش.. عد إلينا يا أبانا، فالقلوب متشوقة إلى رؤياك، والأسماع أوحشتها نبرات صوتك العميقة الآسرة».

ونجد الاستفادة من لغة أهل التصوف.

●● «تعرفنى ولا أعرفك. فرأيته كل يتعلق بثوبى ولا يتعلق بى قال هذا عبادتى، ومال ثوبى وما ملت فلما مال ثوبى قال لى من أنا. فكسفت الشمس والقمر وسقطت النجوم وغمدت الأنوار وغشيت الظلمة كل شىء سواء. ولم تر عينى ولم تسمع اذنى وبطل حسى ونطلق كل شىء وجاءنى كل شىء وفى يده، فقال لى: اهرب فقلت: إلى أين؟... إلخ».

- إلا أن هناك ملحوظة - أخرى - أود أن أذكرها: وهى أن استخدام هذا الأسلوب لا يقصر لذاته، والا كان مملا. وهذا ما حدث فى المناجاة الصوفية الطويلة فى «الوصلة السابعة». وفى نهاية الرواية - كذلك -.

● ونهاية لهذا التحليل والعرض لرواية الأديب القاص «محمد الراوى» احب أن أقرر أن هذه الرواية عمل جيد يستحق منا هذه الوقفة الطويلة التى وقفناها فنحن نكتب لأن عندنا شيئا نريد أن نقولة يثير فيك أى عمل أدبى هذه الرغبة فى القول، فهذا تعبير على أنه عمل لمس فيك شيئاً خفياً طرح نفسه.. فكان القول.

✤ ✤ ✤

حسن نور وروايته:
«بين النهر والجبل»

فى روايته **«بين النهر والجبل»** يكتب الأديب «حسن نور» عن النوبة القديمة بعاداتها الاجتماعية وتقاليدها الموروثة، عن لغتها المتميزة، عن أبنائها البسطاء، الفقراء، المحبين للخير ومنذ أن كتب «محمد خليل قاسم» **«الشمندورة»** ١٩٦٨ لم نقرأ رواية واحدة عن النوبة، إلى أن ظهرت فى أوائل التسعينيات ثلاث روايات أراد أصحابها التعبير عن النوبة برؤى مختلفة، تكشف الموقف الفكرى والاجتماعى والفلسفى لكل واحد منهم تجاه الواقع، فظهر التفاوت بين الأعمال الثلاثة.

ورواية **«بين النهر والجبل»** واحدة من تلك الروايات، وكانت قد سبقتها روايتى: **«الكشر»** لحجاج حسن أدول و**«دنقله»** لإدريس على، وعلى الرغم من الخصوصية التى يتمتع بها المجتمع النوبى؛ إلا أننا لا نحبذ تسمية الرواية التى تكتب تعبيرا عن هذا المجتمع، بالرواية النوبية، كما يصر معظم الكتاب والنقاد على تسميتها، لأن النوبة جزء من الأمة متصل بها اتصالاً وثيقا لا يقبل الانفصال وإذا كان من الضرورى وضع توصيف محدد لهذه الكتابة، فيمكن أن نقول الأدب الذى يعبر عن المجتمع النوبى، رغم ما يحمله هذا التوصيف من بعد إقليمى يضيق حركة الإبداع، ويحد رؤاه.

والكاتب «حسن نور» - فى الجزء الأول من روايته - يتعرض للمتغيرات الاجتماعية والاقتصادية التى أحدثها بناء الخزان عام ١٩٠٢، مرورا بالتعليتين: الأولى ١٩١٢ والثانية ١٩٣٣. وفى الجزء الثانى من الرواية والذى جاء تحت عنوان «السد» يتعرض للمتغيرات التى حدثت إبان بناء السد العالى عام ١٩٦٤؛ ويرصد انعكاس هذه المتغيرات على الإنسان المصرى فى النوبة القديمة، وكيف أنه أراد أن يغير حياته تلبية لمتطلبات اللحظة الحضارية الآنية، وفى نفس الوقت يرصد مظاهر محاولة المحافظة على التقاليد المتوارثة لهذا المجتمع

خشية أن تندثر وتتلاشى.

– ومن المعروف أن النوبة، حتى قبل السد العالى وقبل تعلية الخزان، كانت منطقة طاردة بسبب مستوى الحياة، والظروف الطبيعية التى تحكم المكان، بالإضافة إلى قلة مساحة الأرض التى يمكن الزراعة عليها. وأحداث الرواية تدور زمنيا أيام حكومة «إسماعيل صدقى» فى الجزء الأول، وفى الجزء الثانى أثناء ثورة يوليو وتحديدا فى عام ١٩٦٤. وحسن نور يحدد فى روايته أن كثيرا من شباب النوبة ذهب إلى اسوان للعمل فى بناء السد العالى وأنهم يحبون عبدالناصر ولا يكرهونه بسبب بناء السد الذى أغرق دورهم.. ويطمئنون أنهم سيأخذون التعويض العينى والأماكن البديلة لأن «عبدالناصر عرف منذ أن جاء إلى الحكم بحبه للفقراء، وانحيازه لهم» كما يصرح بذلك أحد شخوص الرواية ص ١٥٣.

– والسؤال الآن: كيف تعامل الكاتب مع هذا المجتمع المتميز؟؟

لجأ إلى الرصد الخارجى للعلاقات الاجتماعية؛ ذلك الرصد كانت من نتائجه أن تحول إلى عمل تسجيلى؛ بما احتواه من معلومات وأرقام وتواريخ للأحداث، واستحضار لبعض العبارات باللغة النوبية، والتى وضع لترجمتها – فى الرواية – أكثر من ثمانين هامشا. هذه التسجيلية ليست ضد الرواية لأنها نوع من الكتابة الفنية.. هى نتاج متطلبات خاصة تتعلق غالبا بمضمون العمل وضرورته، هذه الكتابة أقرب إلى النمذجة الصحفية التى وجدناها فى معظم الروايات التى كتبها – على سبيل المثال – طه حسين **«المعذبون فى الأرض» و«ما وراء النهر»**. هى أعمال سجل فيها «طه حسين» العذابات التى يتعرض لها الفقراء والبسطاء فى مجتمع ما قبل ثورة يوليو ٥٢؛ محدداً ان فكرة العدالة الاجتماعية، فكرة صحيحة تؤكدها مواقف بعض رجال المسلمين كأبى ذر الغفارى، وعثمان بن عفان وعمر بن الخطاب.. وغيرهم.

والكاتب حينما يتعرض لبعض التقاليد الاجتماعية التى يتمتع بها المجتمع النوبى، يتعرض لها مؤكدا ذلك المنحى التسجيلى فنجده يسجل أكثر من خمس عشرة ظاهرة اجتماعية وطقسية على مدار الرواية منها:

الطقوس الخاصة بالزواج، وأغانى الأفراح النوبية والتصرفات الخاصة بالموت، وموسم جنى البلح، وطبيعة المقايضة فيما يتعلق بالبيع والشراء؛، ويستحضر من الفلكلور النوبى نماذج كثيرة بالإضافة إلى تقاليد الزواج وأعرافه؛ والتمسك بالمصرية حين عرض أحد الرجال الهجرة إلى أسوان؛ والمحافظة على البيت المعمارى فى حالة استبدال البيوت بعد بناء السد العالى. وتقديس النيل وعلامة ذلك: أن العريس لابد أن يغطس فى مياهه قبل الدخول، بالإضافة إلى أن واجهات البيوت تكون فى مواجهة النيل الذى يذبحون له الذبائح ويعدون الأطعمة ويلقونها فيه على أمل أن تتناولها الأرواح الخيرة - أبطال الرواية «الشيخ عبدون - فاتون - حسيبة - مدينة - محجوب - الغريب - هلال عوض - وسيلة - عواضة - سامحة» نماذج محبة للخير؛ متسامحة إلى أقصى حد؛ يقدسون الحياة العائلية، مجاملون وقت الشدة.

وما نأخذه على اللغة فى الرواية هو كثرة الجمل والعبارات والكلمات النوبية التى جاءت لمجرد الرغبة فى المغايرة دون أن يوظفها الكاتب بشكل مقبول؛ الأمر الذى دعاه إلى وضع ترجمة لها فى هامش الصفحة أو داخل متن الرواية؛ كان يمكن للغة النوبية أن تفهم من السياق العام نفسه دون ترجمة كما فعل فى بعض المفردات التى تم تكرارها فى مواضع مختلفة أعطت المعنى بيسر وبدون حاجة إلى ترجمة مثل: البوستة - العنجريب - الشعاليب - الابريج.. وغيرها.

ولأن الرواية اتجهت إلى التسجيلية فقد نتج عن ذلك كثرة التفاصيل التى يمكن الاستغناء عنها ولا يتأثر العمل سلبا؛ بل على العكس تماما يكون أكثر تماسكاً.

✤ ✤ ✤

القصة القصيرة

- طه حسين
- قصص من العراق:

- منير عبد الأمير
- عبد الستار ناصر
- علي خيون
- فرج ياسين
- حمد خلف
- عائد خصباك
- محمد حياوي
- فيصل عبد المحسن
- وارد بدر السالم
- جهاد عبد الجبار الكبيسي

- **قصص من الأردن:**
  - فايز محمود
  - يوسف الغزو
  - الياس فركوح
  - منيرة شريح
  - يحيى القيسى

- **قصص من السعودية:**
  - لطيفة ابراهيم السالم
  - عبدالعزيز مشرى
  - محمد على قدس
  - عبدالعزيز صالح الصقعبى
  - محمد المنصور الشقحاء

طه حسين وحبه الضائع

● بادىء ذى بدء أحب أن أحدد أن تواجد «طه حسين» فى باريس كان له ابلغ الأثر على تكوينه الفكرى كونه كاتبا قاصا. فلقد تعلق بباريس حتى ظن أن الموت واجب فى سبيل باريس (١)، فعايش الثقافة الفرنسية بعقله وفكره. واهتم بالقصة الفرنسية - خاصة - ووعى آراء المذاهب المختلفة، ولكنه لم يجعل اهتماماته للقراءة تنحصر فى فكرة واحدة أو مدرسة واحدة، بل انفتح على كل المذاهب وتناول كل الأفكار دون تحيز لهذا أو لذاك. فعرف قصص رومان كولوس، وقصص كورنلى وراسين وغيرهم، من الكلاسيكيين كقصص فولتير وآناتول فرانس والفريد كابور (٢) فنراه عندما يتحدث عن بعض الكتاب الفرنسيين لا يتحيز لرأى أو فكرة معينة، بقدر ما يناقش قدرة الكاتب على التحليل النفسى داخل العمل ذاته - وكذلك قدرته على ارضاء العقل (٣).. كل هذا يجعلنا نقول: ان طه حسين كان يتعامل مع الثقافة الفرنسية تعامل المستفيد من التجارب، بالاضافة إلى نظرته النقدية - الموضوعية - لكل ما يطلع عليه ويقرؤه.

- من هذا المنطلق يتضح لنا أن طه حسين عندما أراد أن يسلك طريق التأليف الفنى «القصصى» فان ثقافته الفرنسية كان لها أبلغ الأثر على موضوعاته المختلفة التى تعرض لها بالتناول فى أعماله القصصية - خاصة **«دعاء الكروان»** ومجموعة **«الحب الضائع»** التى نحن بصدد التعرض لها بالنقد والتحليل.

ويتضح لنا من خلال هذا الكتاب أن «طه حسين» وكما كان يولى اهتمامه إلى قدرة الكاتب الفرنسى على التحليل النفسى داخل عمله. فانه - كذلك - قد حاول أن يفعل ذلك فى مجموعة **«الحب الضائع»**.. أراد أن يتخذ من هذا التحليل اطارا يضم بداخله الفكرة القصصية. والمجموعة التى تضم قصص **«الحب الضائع» والحب البائس والحب المكره وبين الحب والأثم**. كلها - وبلا استثناء - تعالج فكرة واحدة، هى فكرة الصراع بين الحب والواجب، وهذه الفكرة نفسها، قد اهتم بها الأدب

الكلاسيكى الفرنسى، وهذا يكشف لنا مدى تأثر طه حسين بهذا الأدب.

- ليس هذا هو المهم - ولكن المهم - كما يقول تولستوى - أن نبحث داخل الفكرة لكى نجد فى محتواها شيئا يهم الانسانية، وهذا ما سوف نحاول البحث عنه فى هذه المجموعة..

الحب الضائع:

- هذه القصة بها من الصراع والتحليل النفسى ما يجعلنا نقرر أنها فكرة فرنسية عولجت معالجة فرنسية بلغة عربية هى لغة «طه حسين»، فالحدث فيها غير بيِّن وليس هذا الأمر يخص هذه القصة - وحدها - بل ينطبق على بقية القصص فكلها بلا أحداث، وذلك لأن الدكتور العميد لا يهتم بالحدث قدر اهتمامه بما فى الداخل. أو بما أسميناه «التحليل النفسى» ولكى نكون أكثر موضوعية حتى لا نتعرض للخطأ، سنحاول أن نتعرض لفكرة كل قصة على حدة.

الفكرة فى هذه القصة هى فكرة الصراع بين الحب والواجب. وكما تعرض طه حسين لهذه الفكرة من قبل فى كتابه «دعاء الكروان» فانه يتعرض لها فى هذه القصة من حيث ان الحب عاطفة جوانية لا دخل لأحد فى التأثير عليها ولكن على الانسان التزامات قد تتعارض مع تلك العاطفة من السهل التأثر بها. والواجب الذى يفرض على الانسان التزامات قد تتعارض مع تلك العاطفة، أو تعوق مسارها الشعورى الصحيح، ومن حيث أنه مرتبط بالقيم والمبادىء التى هى - فى أغلبها وكما وضح طه حسين من خلفية. ولذلك نجد الواجب دائما هو المنتظر.

«فمادلين» بطلة **«الحب الضائع»** تعيش الصراع بين الحب والواجب، حيث ترى زوجها «مكسيم» وقد أحب صديقتها «لورنس» فلم تقل أنها تعرف حقيقة هذا الحب، ورضيت بالسكوت والصمت رغم انها تعرف أن فى الدار قلبا محطما قد ذاق خيبة الأمل وعرف مرارة اليأس، ولم يبرا من هذه العلة التى مزقته تمزيقا» (٤).

هذا القلب هو قلب «مادلين» الذى صار حطاما، يتمزق فى صمت، فهى تحس واجبها نحو زوجها، ونحو ولدها الصغير «بيير» ونحو نفسها.. لا تريد أن تنغص حياتها تقول:

«كنت ادافع نفسى أشد الدفاع عن مصارحة زوجى بهذا كله أو بعضه، أريد أن أثأر للكرامة التى أهينت، والحرمة التى انتهكت والحب الذى أضيع، وأشخى أن فعلت أن يكون الفساد الذى لا سبيل إلى اصلاحه، والصداع الذى لا سبيل إلى رأبه.. ثم طال هذا التردد وطال حتى تغلب العقل، أو تغلبت العاطفة أو اتفق العقل والعاطفة» (٥).

- هنا يصل الصراع - بين العاطفة والواجب - الى قمته، ويتضح تبعا لذلك - تحليل الشخصية نفسيا من خلال تصرفاتها مع الآخرين مع نفسها.. مع زوجها.. مع كل الأشياء المحيطة بها ما يعتمل داخلها، يظهر فى صورة سلوك خارجي.

فصمت «مادلين» الخفى، أكثر بكثير من انفعالها الظاهر، بمعنى أنها وبصمتها هذا تكبت عاطفتها كبتا يجعلها تتمزق من الداخل، فهى لا تعبر عن رغبتها الحقيقية فى الصراخ.. بأن الحب الذى أعطته لزوجها «مكسيم» هو حب من طرف واحد، هذا الطرف يتمثل فيها هى رغم أنها زوجة.. ولذلك فهو من وجهة نظرها لا يعدو أن يكون حبا ضائعا لا يستحق حتى مجرد أن تدافع عنه.

ولو أن هذا الموقف يبدو لنا غريبا وسلبيا. غرابته تكمن فى أن عاطفة المرأة - وكما يحددها علم النفس عندما تعرض لسيكلوجية المرأة - عاطفة انفعالية، أشد انفعالية من الرجال وحيث أكد أن «الانفعالية القوية - للمرأة - لا تتجلى فى قوة الاستجابة لحوادث هامة فحسب بل تتجلى كذلك فى كثرة استجابات لمناسبات تافهة كل التفاهة».. ورغم أن المناسبة هنا ليست تافهة كل التفاهة بالنسبة لامرأة متزوجة ترى زوجها يحب امرأة اخرى. فهى هنا تشعر بالاهانة، وقد يبرر البعض ذلك على أساس أن هذه المرأة امرأة باريسية، فأقول ان المشاعر والأحاسيس والعواطف لا تتبع التقسيم من حيث النوعية الجغرافية فكما يقولون «المرأة هى المرأة».. تظل «مادلين صامتة.. ساكنة.. راضية بأمرها.. الواقع، هذا هو وجه الغرابة فى موقف «مادلين» التى لم تبح لأحد بما يعتمل داخلها من حزن وسفك مشاعر سوى هذا الدفتر الذى تبثه مكنون نفسها وخلاصة مشاعرها المحطمة.. وهذه الفكرة، - فكرة خيانة الزوج

لزوجه - ألبسها «طه حسين» شكلا رومانسيا فى طريقة التعبير، ونلمس ذلك من خلال الزوجة التى تعرف أن زوجها يخونها، ولا تخشى شيئا غير أن يعرضها ذلك إلى طمع الطامعين تقول «وقد عرضنى ما ظهر من أمره إلى أكثر من ألم الطامعين وأغرى بى الذين ينتهزون الفرص من المرأة التى يخونها زوجها، عرضنى لطمع الأصدقاء الأوفياء، عرضنى لألم المرأة التى تهان فى حبها، ولخزى المرأة التى تهان فى كرامتها» (٦)

- وعندما يتصاعد الصراع بين الواجب والعاطفة إلى أن يصل للقمة، نجد أن الفعل يأتى سلبيا، تبعا لمعطيات شخصية «مادلين» السلبية - كذلك - ويكون الحل حلا ميلودراميا، يريد من الناس أن تذرف الدموع، عندما يجدون أن «مادلين» الزوجة المعذبة لم تستطع أن تواجه مشاكلها العاطفية مواجهة ايجابية فعالة، بل واجهتها - ومن أجل أن ينتصر الواجب - بالموت.. بالانتحار.

ولو كان الأمر إلى هذا الحد - فقط - لكان أهون، بل على العكس.. حدث بما يؤكد قولنا من أن رغبة الكاتب فى أن يثيرنا - نحن المتلقين - الحث عليه. حتى جعلته يأتى بنهاية لا يفرضها التطور المنطقى للحدث ذاته.

- ولكن ماذا حدث؟

- حدث أن ماتت - كذلك - «لورنس» المرأة الصديق، التى عشقت زوج «مادلين» وعشقها، ماتت هى الأخرى منتحرة.

«وأصبح الناس ذات يوم وقد قرأوا فى صحف الاقليم نعى سيدتين أهدت كل واحدة نفسها إلى الموت، وجعل الناس فى المدينة اذا لقى بعضهم بعضا يرددون هذا النبأ، ويقول بعضهم لبعض: يا عجبا كانما كانتا على ميعاد» (٧).

● نهاية مأساوية - بلا مبرر فنى - وقد يقول قائل أن هذه القصة كتبت فى فترة تاريخية معينة، كان الأدب فيها هكذا - فأقول موضوعا قد تكون صادقة لأننى لا أقصد بالصدق الصدق الموضوعى، ولكننى أقصد «الصدق، الصدق الفنى.. فان كان الصدق الموضوعى هو المتغير

فلا جدال فى ذلك، المهم الصدق الفنى لأنه ثابت لا يتغير وهذا ما لم نحسه مع هذه القصة للمبررات التى سقناها فى بداية الحديث.

الحب اليائس:

تصور هذه القصة - أيضا - ذلك الصراع العنيف بين الحب - من حيث أنه عاطفة جوانية - والواجب - من حيث أنه فعل يخضع للعقل - فنجد تلك الفتاة الراهبة «ذات الشخصية المهيبة التى تمضى فى سبيل الواجب، ولا تستجيب الى العواطف - على الرغم من شدتها - فنراها وبينما كانت تمنح أحد المرضى بعضا من «الرحمة والعطف والحنان والعناية المادية» بحكم وظيفتها كممرضة، نراها وقد رأت هذا القسيس الذى يقبل ليرى المريض، ويطمئن عليه فتقول له: ألم تعرفنى يا أبت؟!

فيجيبها.. كلا أيتها الأخت.. عم عسى أن تكونى؟!

فتقول: ومع ذلك فلم أكد أراك حتى عرفتك، ولم أكد أسمع صوتك حتى انهدم له قلبى انهداما، فيسألها القسيس ملحا.. من تكونين؟ فتجيبه: أنا فلانة بنت فلان وأخت فلان ولكنه نظر إليها وتركها منصرفا مهرولا». هذه هى عاطفتها القديمة تصحو.. وحبها القديم يدنو من عقلها يحدثها، ولكن واجبها نحو الله قد غلب كل شىء، حتى التفكير فى عاطفتها - مجرد التفكير - فترجع تائبة إلى الله.. راجية من القسيس الشيخ أن يرد إليها قلبها الأمن، وأن يستنقذ نفسها من هذا الخوف «وخيل اليها أنها قد انصرفت من الحب الانسانى وتعزت عنه بهذا الحب الالهى، ولكنها رأت فتذكرت، فعاودها الأسى، فهى نادمة وهى مشفقة من الخطيئة، وهى تلح فى هذا الندم، وتغرق فى هذا الاشفاق» (٨)

● تلك هى الفكرة فى قصة **«الحب اليائس»** ولكن ما يؤخذ على هذه القصة وغيرها من قصص المجموعة - أن افكارها ليست نابعة من وجدان الكاتب ذاته، ولكنها نتاج التفكير العقلانى - أن صح التعبير - بمعنى أن طه حسين اراد أن يقدم الينا نماذجا من الحب.. متعددة الأنواع.. فهذا حب قد أضيع، وذلك حب يائس، وهذا حب مكره.. الخ كل هذا دفع بالقصص - نحو الجمود «الاستاتيكية»، بحيث تحولت

الشخصيات الى دمى يحركها الكاتب كيفما شاء. لا كما يفرضها الموقف أثناء التطور والنمو. فالشخصية التى يبدعها القاص - عموما - يجب ألا تخضع لآرائه ولا لمعتقداته ولا لنظراته الى الحياة، بل تسير طليقة فى عالمها، تخضع لمنطقها.

- فنحن لا نعرف عن شخصية الراهبة أى شىء - سوى أنها جاءت تطلب الغفران لأنها استجابت لعاطفتها ونسيت واجبها نحو الطاعة الالهية كونها «مترهبة».. لم نعرف عنها أكثر من ذلك، ولذلك فقد جاءت غير حية، وهذا ما يجعلنى أقول أنها شخصية خضعت لعقل الكاتب قبل أن تخضع للحدث الفنى ذاته.

الحب المكره:

● تناقش هذه القصة فكرة الصراع بين الواجب والعاطفة - كبقية القصص - ولكن من منطلق آخر، حيث نجد تلك المرأة التى تريد أن يحب قلبها حباً صادقا، خالصا.. تريد أن «تنفتح» عاطفتها على الحب انفتاحا اختياريا اراديا.. ولكنها فوجئت بهذا الفتى الذى يتعرف عليها ويعلن لها حبه ورغبته فى الزواج منها «وقد ثارت نفسها لهذا الحب الذى يلقى القاء، ولهذا الزواج الذى يصور به الأمر» (٩)

وأرادت أن ترفض هذا الزواج لأنها لا تشعر الا بالكراهية تجاه هذا الفتى لا بالحب الذى تريد أن يكون، ولكن الفتى خيرها فى صوت حازم رقيق قائلا لها «أترين إلى هذا البحر الذى لاحد له ولاقرار؟ فانه سيتزوجك إذا لم اتزوجك أنا، فاختارى احبنا اليك وآثرنا عندك وموعدك الغد ووافقت الفتاة «اليونتين» مكرهة..

عاشت حياتها بين حدى السيف. الحد الأول. رغبتها فى أن تحب من تشاء، وأن تلهو كما تشاء، ولكنها تتراجع لأنها تعرف أن ذلك خيانة لبيتها وزوجها ولابد أن تخلص لهما وهذا هو الحد الثانى.

- ولذلك فقد عاشت هذا الصراع بين الحب الذى تريده، والواجب الذى يحتم عليها ألا تفكر - مجرد التفكير - فى أن تحب حبا آخر غير زوجها.

حب مكره يصوره لنا «طه حسين»، ثم يسألها - فى نهاية القصة -

على لسان الراوى:

- لو خيرت الآن فماذا تختارين؟

تقوله له: أظن أنى اختار حرية الفرنسيات.. اذن فهذه الشخصية كأية شخصية تشعر أنها مسيرة فى أمورها، مكرهة حتى على عدم تحقيق رغباتها وعواطفها.. هذه الشخصية تعبر فى النهاية عن رغبتها الحقيقية فى الحرية.. حرية أن تكون «مخيره فى توجيه عواطفها ومشاعرها» لا أن تكون مجرد دمية متحركة.

ولو نظرنا إلى صورة «ليونتين» فى هذه القصة أنها فتاة لم تحظ بجانب من التعليم «فهى تعمل خادما فى البيوت ورغم هذا فان «طه حسين» رسم لنا شخصيتها فبجعلها تبدو - وبلا مبرر - فيلسوفة عصرها.. تحدثك عن الحب والكراهية.. الأمن والخوف.. الامتنان والأشمئزاز.. السعادة والشقاء.. تحدثك فتقنعك أشد ما يكون الاقناع.

تحدثك عن موسولينى، وكيف أنه أصلح ايطاليا، وعن هتلر «وكيف أنه قد قوم المانيا وتقرر أن الايطاليين والألمانيين بعيدون عن الحرية إلى أقصى غايات البعد.. ولكن أمورهم منظمة.. صالحة، وفى النهاية تطالب بحرية الفرنسيات.

هذه هى صوزة «ليونتين» الفتاة الفرنسية فى قصة «الحب المكره» ومن هذه الصورة يتضح لنا مدى التناقض الشديد بين الشخصية من حيث أنها مرسومة من الخارج وبين داخلها الذى هو المعبر الحقيقى عنها.. الوحدة الموضوعية لم تتحدد فى حركة الشخصية داخليا وخارجيا بمعنى آخر لم يتحد الفعل الداخلى للشخصية بالفعل الخارجى لها لكى تصبح شخصية متزنة فنيا.. بدت لنا - فى النهاية - شخصية غير مقنعة على الاطلاق.. فلو كانت «ليونتين» ضالعة بهذه الصورة، فكان من الأحرى لها أن ترفض هذا الحب الذى فرض عليها فرضا، كون أن هذا الرفض سوف يكون نتاج شخصيتها - الفعلية - والتى رسمها الكاتب، على أنها ترنو إلى الحرية وتلح فى طلبها.

ولكن كيف يطالب الإنسان بالحرية، وهو - فى الوقت ذاته - يشارك فى تثبيت حلقات القيد حول عنقه. فإما أن يطالب بالحرية ويسعى إلى

نيلها، وإما أن يسكت ولا يتكلم ومعنى هذا موته.

بين الحب والأثم:

نلمح - فى هذه القصة - الصراع الذى تقع فيه امرأة تريد أن تخلص لحبيبها الذى واراه التراب تفعل هذا على الرغم من كونها زوجة لرجل، ولكن الواجب يدعوها فى النهاية إلى أن تعود لزوجها وأولادها.. وتعود ولكنها مازالت رهينة الصراع القائم بين حبها القديم وبين واجبها الذى يفرض عليها الا تنصاع وراء عواطفها الجامحة أنها «دائما لا تنظر إلى يمين الا رأت شخص الواجب هائلا يظهر فى وجهه الحزم الحلو. وتجرى على وجهه الابتسامة الحزينة، ولا تنظر عن شمال الا رأت شخص الحب هائلا يظهر فى وجهه حزن وخزى، ويظهر فى وجهه كذلك تصميم على ألا يفارق هذه المرأة حتى تفارق الحياة» (١٠)

ولكنها تنتصر لشخص الواجب الذى «يحدثها عن زوجها الوفى وأبنائها الأعزاء الأطهار وتتناسى شخص الحب الذى يحدثها عن هذا القبر الذى حال بينها وبين من كانت تحب. والذى احتوى حبها وأملها ولذاتها رسعادتها.

- لو أن «طه حسين» يريد أن يحدد لنا صورة المرأة التى وقعت فى أثم عظيم. حيث خانت الأمانة الزوجية. وانحدرت نحو الرذيلة مع عشيق، يلهو بعواطفها كما شاء له اللهو ومن وراء ظهر زوجها الوفى، فقد نجح فى توصيل هذه الفكرة، ولكن لو كان الكاتب الكبير يريد أن يقول لنا - وفى نهاية القصة - أن هذه المرأة الآثمة، قد عادت ادراجها وأحست بخطئها الذى ارتكبته، ويريد لنا - نحق المتلقين - أن نتعاطف مع تلك الشخصية، فهذا الأمر يحتاج إلى وقفة قصيرة. فهذه المرأة الآثمة لم تعد إلى بيت زوجها ولم تحس أنها لابد أن تعود الا بعد أن مات حبيبها.. ووارى جسده التراب.. فهذا الحل الذى وضعه «الدكتور طه حسين» لكى يخرج بالشخصية من الأزمة التى اوقعها فيها، حل غير مبرر فنيا، والا لكان من الأولى - لنا - أن نتعاطف مع «فرعون» وقد آمن بربه أثناء الغرق:

- لابد أن يكون التعاطف نتاج التطور الموضوعى للموقف ذاته، هذا

من جانب المتلقى، أما تعاطف الكاتب فلابد أن يكشف عن واقعية الشخصية الباطنية للانسان الآخر.

● فصورة المرأة فى هذه القصة، ورغم أن «طه حسين» أراد أن تكون صورة لامرأة تائبة.. الا أنها - فى الحقيقة - امرأة «جامحة النفس - ثائرة الضمير.. هائجة الغريزة.. شاردة الارادة.. وليس الموت.. موت الحبيب - أو سبب لأزمة - هو الحل لكى تخرج من الأزمة.

●● هذه هى القصص التى تناولت الحب فى مجموعة **«الحب الضائع»**.. ترسم لنا الرغبة الحقيقية التى أرادها «طه حسين» وهى رغبة «التحليل النفسى» ولو أنه قد نجح فى هذا الجانب حيث أنه - كفكرة عامة - استطاع أن يصور لحظات الهبوط، ولحظات التسامى عند الانسان، مسلطا الضوء على الجانبين الأبيض والأسود فى حياته - الا أنه قد أتى بنماذج للإنسان لم تكن - كما قلنا - متطورة، وانما أتت لكى تعبر عن وجهة نظر الكاتب «العقلانية» فكانت شخصيات داخل صور قصصية، لا قصص بمفهوم القصة الفنى.

✣ ✣ ✣

---

(١) أديب - طه حسين - دار المعارف ص/١١٥.

(٢) صوت باريس - طه حسين ص/١٤٩.

(٣) المصدر السابق.

(٤) الحب الضائع ص/٨١.

(٥) المصدر السابق ص/٨٨.

(٦) المصدر السابق ص/١٠٣.

(٧) الحب الضائع ص/١١١.

(٨) الحب اليائس - مجموعة الحب الضائع - ص/١١٩.

(٩) الحب المكره - مجموعة الحب الضائع - ص/١٢٦.

(١٠) بين الحب والاثم - مجموعة الحب الضائع ص/١٤٣.

(١١) المصدر السابق - ص/١٤٢

● ان اللحظة الحضارية بما تحمله من أبعاد سياسية واقتصادية وعسكرية واجتماعية.. الخ، لابد أن تكون منطلقا للمبدع وخلفية حاضرة للابداع الأدبى والفنى، وتغير هذه الأبعاد من مرحلة إلى مرحلة يجعل الابداع ذاته، متغيرا تبعا لديناميكية اللحظة الحضارية، فثبات الابداع عند مرحلة تاريخية معينة يعنى أن الكاتب لا يتأثر بالمتغيرات الجديدة التى يفرزها الواقع، فيقدم فنا استاتيكيا فاقدا للحياة ومتوقفا عن النمو.

وهذا مالاحظناه فى القصة العراقية فى مراحل تطورها الفنى «شكلا وموضوعا» - لقد تركت الأحداث والمتغيرات التى طرحت فى الواقع العراقى تأثيرها على الابداع بشكل عام، والابداع القصصى بشكل خاص، فلم يكن الابداع القصصى بمعزل عن تلك المتغيرات، بقدر ما كان متصلا اتصالا مباشرا وموضوعيا بها، ففى مرحلة البدايات التى تبدأ من العشرينيات ومنذ اعلان الحرب العالمية الأولى ودخول بعض شباب العراق مجاهدين فى جيش «الشريف حسين» وبداية الاضطراب الكبير، ثم مجىء ثورة العشرين كعامل حاسم فى تغيير الشكل السياسى للاحتلال البريطانى للعراق، وقد ولد فشل الثورة فى تحقيق ما سعت إليه إلى ردود فعل عديدة أثرت على الابداع ونوعيته واتجاهاته، فظهرت كتابات «محمود أحمد السيد» و«جلال خالد».

وفى المرحلة الثانية التى بدأت منذ اعلان معاهدة ١٩٣٠م حتى قيام انقلاب «بكر صدقى» عام ١٩٣٦م بتأييد من كتلة الأهالى وجماعة جعفر أبى التمن والحلقات الماركسية الأولى. تجلى ذلك الانعكاس أدبيا عند «حسين الرحال/عونى بكر صدقى/يوسف متى/ذو النون أيوب»

وآخرين.. ثم قيام حركة ١٩٤١م وفشلها حتى الخمسينيات وخلالها انطلقت القصة الكلاسيكية والموباسانية على يد «عبدالمجيد لطفى - ذو النون أيوب/عبدالوهاب الأمين» وغيرهم.

- وفى المرحلة الثالثة من بداية الانفراج عام ١٩٤٦م أثر تشكيل وزارة «توفيق السويدى» التى اهتمت بممارسة الأحزاب السياسية لعملها، وفى تلك الفترة ظهرت كتابات «غائب طعمة فرمان/جهدى عسيسى الصقر/عبدالله نيازى» وغيرهم. وبرزت كتابات القصة السايكولوجية المعتمدة على المونولوج الداخلى على يد «عبدالملك فوزى» و«فؤاد التكرلى/محمد روز نامجى».

- والمرحلة الرابعة تمثل تداخلا بين جيل الفترة الثالثة الذى عاش الحرب العالمية الثانية، وأحداث ثورة مصر وتأمين القناة «١٩٥٢ - ١٩٥٦». وبروز وتبلور فكرة القومية العربية كاتجاه سياسى تقدمى ثورى. لقد حملت هذه الفترة بصمات أدب الرفض والمقاومة وآثار المدرستين الكلاسيكية والنفسية وظهرت أسماء جديدة فى مجال القصة «نزار عباس/موفق خضر/خضير عبدالأمير باسم حمودى/منير عبدالأمير».

- وتأتى المرحلة الخامسة والتى تبدأ بثورة ١٧ تموز «يوليه» التقدمية، وما تبع ذلك من تحولات اجتماعية وسياسية واقتصادية أثرت فى البناء التحتانى للمجتمع.

ولقد كان «عبدالرحمن الربيعى/وموسى كريدى/خضير عبدالأمير/موفق خضر/جمعة اللامى/غازى العباوى/عبدالستار ناصر» من نتاج فترة الجدب الستينى الذى حمل تشوهات المرحلة معه.

ونجد من أبرز المتغيرات التى رافقت قيام ثورة تموز نجاح حزب البعث العربى الاشتراكى فى استقطاب الجماهير حوله (١).

- وفى ظل المتغيرات التى أحدثتها الثورة، قامت الحرب العراقية

الايرانية في ١٩٨٠/٩/٤، واستمرت أكثر من ثماني سنوات سقط على أثرها الكثير من الشهداء (٢) ولم تتوقف الا بصدور وقبول قرار مجلس الأمن الدولي رقم «٥٩٨» في ١٩٨٨/٨/٨م، وفي ظل المتغير الكبير ظهرت أقلام قديمة وأقلام جديدة تحاول التعبير عن هذا الحدث - حدث الحرب - فكيف تعامل الكتاب معه فنيا وموضوعيا؟ هذا هو السؤال.

- ٢ -

● ان قصص هذا الملف تتأرجح ما بين حضور الصدق الفني وغيابه، وتطرح أمنامنا تفاوتا ملحوظا في التعامل مع أدوات القصة الفنية، والرؤى المطروحة في معالجة موضوع واحد هو موضوع «الحرب».

- فمن القصص التي تعاملت مع الحرب تعاملا مباشرا يصل إلى حد الدعائية والمباشرة قصة **«هدية الجندي»** للقاص «منير عبدالأمير»، وقصة **«حكاية ليست قديمة»** للقاص «عبدالستار ناصر».

ومن القصص التي جمعت ما بين الفنية والمباشرة قصص: **«زائر آخر»** لعلي خيون. و**«جراح»** لفرج ياسين و**«صديق قديم»** لأحمد خلف.

- ومن القصص التي أرادت أن تنطلق من موضوع الحرب، لكنها لم تعبر عنه بشكل مباشر بل كانت رغبة التعبير الفني هي المرتكز الأساسي الذي قامت عليه التجربة، نجد قصص: **«لا تكترث إذا كنت بشعا»** للكاتب «عائد خصباك». «العين الخضراء» للقاص «محمد حياوي»، «ترويض الوحش» لفيصل عبدالمحسن و**«غبار النمر»** للقاص «وارد بدر السالم».

● هذه قراءة سريعة لقصص «الملف» نحاول من خلالها أن نرصد بعض الملاحظات التي أفرزتها التجارب.

- ٣ -

● **أولا - محاولة الاستناد إلى التراث:**

- وتمثل هذا الاتجاه قصتي: **«لا تكترث اذا كنت بشعا»** للقاص «عائد خصباك» و**«العين الخضراء»** للقاص «محمد حياوي».

فى قصة **«لا تكترث اذا كنت بشعا»** يقدم الكاتب بطل القصة الموظف فى مؤسسة ما، يجلس إلى مكتبه، يقرأ بعض الأوراق الهامة التى دفع بها رئيسه اليه يدق باب المكتب دقات خجلة ومترددة، ويدهش الرجل لأنه ليس متعودا على هذا، فمن أراد الدخول دخل، بينما هذا الطارق يستمر فى الدق، يقوم الموظف ويفتح الباب للطارق، فيجد نفسه أمام رجل متهالك وضعيف ولا يستطيع الوقوف، يخبره أنه يريده هو بالذات، ويساعده بطل القصة ويقدم له الماء ويمسح له جبينه. ونعرف أنه يريد الحصول على وظيفة داخل المؤسسة، ويخبر بطل القصة «أنه الوحيد الذى يستطيع مساعدته، ويخبره البطل أنه سيحاول ذلك، رغم أن الأمر ليس بيده، يقول الضيف «أننى أريد مكانا لا يبصق فيه أحد على ولا يدوسنى بقدميه». ويطلب من الموظف طلبا مؤداه: انه اذا لم يوفق فى توفير الوظيفة المناسبة، فانه على استعداد للجلوس معه فى مكتبه يساعده فى عمله بلا مقابل، وبالفعل يجىء فى الصباح ويجلس مع بطل القصة «الموظف» بعد أن وفر له مكتبا وكرسيا، وأخذ منه بعض الأوراق لكى يقرأها.

كان فى البداية يكتفى بالاستماع، ثم فى النهاية يقرأ وحده ويكتب بعض الملاحظات التى يخفيها عن أنظار بطل القصة. استبدل الغريب المكتب بآخر كبير، أزاح مكتب الموظف الأصلى تجاه الباب، ثم فى النهاية استبدل مكتبه بآخر أكبر منه، وأخرج مكتب الموظف الأصلى من الحجرة، فلم يجد بطل القصة فى النهاية نفسه الا وحيداً فى الدهليز.

– أنها البشاعة الاستعمارية، تلك البشاعة التى لا تقوم على أسس موضوعية أو أسس حقيقية، لكنها – فى النهاية – تقوم على محاولة الاستيلاء على حقوق الآخرين بالخداع والمكر، وبشكل لا يجعلها تشعر بالخجل، أو كما يقول المؤلف فى عنوان القصة: بالاكتراث، فليس مهما أن تكترث بما تفعل مادمت بشعا فى تصرفاتك وسلوكياتك.

- والكاتب يستند فى قصته إلى التراث، ولكنه استناد غير مقصود، بمعنى أن التراث كامن فى وجدانه فتأثر به ولم ينقل عنه.

- فالقصة تذكرنا بتلك الحكاية التى وردت فى تراثنا العربى ومؤداها أن أعرابيا كان يسير راكبا حماره، اذ رأى رجلا يمشى متهالكا ومتعبا وقد أوشك على السقوط من شدة التعب، فعرض عليه الأعرابى أن يركب خلفه بعد أن أطعمه، فلم يرد الرجل - فى البداية، الاستجابة لهذه الدعوة، غير أنه وبعد الحاح من الاعرابى قبل الدعوة، وركب فوق الحمار، وسار الحمار بهما، وبعد فترة أخرى قال الرجل للأعرابى: ان حمارنا جميل وقوى!! وأخذ يثرثر وقد أصبح قادرا على الحركة والفعل. فطلب منه الاعرابى أن ينزل من فوق الحمار ويسير بمفرده قائلا له: هيا.. قبل أن تقول: ان حمارى جميل وقوى!!

- تلك الحكاية الطريفة لها مدلولها الرمزى والايديولوجى على مستوى واقعنا الحالى خاصة فيما يتعلق بالفلسفة الاستعمارية الجديدة التى تقوم على سلب الحقوق من أصحابها الحقيقيين عن طريق ادعاء الضعف والذلة والمسكنة، وعدم القدرة على معايشة الحياة ومواجهة الصعاب. ان ادعاء الضعف وسيلة من تلك الوسائل التى يحصل بها البعض على عطف الآخرين وفى النهاية يكشف الاستعمار عن وجهه القبيح وأسلوبه البشع.

ان هذه الفكرة نجد صداها فى قصة «لا تكترث إذا كنت بشعا».

- ولقد كان الكاتب موفقا الى حد كبير فى التعبير عن هذه الفكرة بموضوعية، تخلصت كثيرا من عيوب المباشرة والخطابية لأنها استندت الى التعامل مع الأدوات الفنية لغة وأسلوبا بصدق شديد.

- اما قصة **«العين الخضراء»** للقاص «محمد حياوى» فقد لجأ فيها - الى التراث بشكل مباشر حيث نجده قد قام باستدعاء شخصية «السندباد البحرى» الذى عرفناه وعرفنا مغامراته البحرية من خلال

حكايات **«ألف ليلة وليلة»**.

– ان السندباد يصحو من نومه وقد أرعبه ذلك الحلم المخيف الذى رأى فيه السفينة تتهاوى وتحترق، وحيث رأى «مارد النار الكريه الذى كان يصارع مارد الماء الأزرق». انه يسير فى شوارع البصرة أثناء ذهابه إلى ابنته «هند» لكنه يرى أن كل شىء فى المدينة قد تغير تماما عن ذى قبل، بعد أن دمدمت رياح الحرب، فكان الحزن يدمى قلبه والخوف على مدينته يعتصر روحه، ورغم ذلك فانه يستعد لرحلته القادمة، وعندما عاد إلى داره رأته زوجته شاحباً وهزيلا، وأدركت هند هذه المحنة التى حلت بأبيها وهو يشعر فى قرار نفسه بأنه لم يعد قادرا على الفعل، فالمصاب كبير ولذلك نجده يقرر أن أوراقه الخضراء سوف تسافر حاملة أسرار رحلاته وقصص ابحاره.

ويسير حاملا بيده فانوسا أخضر، تتطاير من عبابه الورقات الخضر، تلك الأوراق تحمل البطولات التى قام بها «السندباد البحرى» من قبل، وانتشرت حكاياته بين الناس، والكاتب يستدعى العديد من الشخصيات التاريخية التى أدت دورا عظيما فى تاريخ العراق أمثال: أبو الفضل الشيرازى/الخليل بن أحمد الفراهيدى سليمان السيرانى/ أبوالأسود الدؤلى/أبوزيد السروجى/الحارث بن همام البصرى/يحيى بن محمد الواسطى. يستدعى كل هؤلاء من خلال شخصية «السندباد» ولكنه استدعاء اسمى فقط. أى أسماء الشخصيات وأفعالها.

حيث يمر عليهم جميعا ناقلا اليهم أحزانه، وما انتوى عليه من أمر..

وتتحرك الشعلة الخضراء فى محاولة لتحريك ما هو كائن نحو الأفضل.

– ان الكاتب يلجأ الى التراث فى محاولة للبحث عن المناطق المضيئة فيه، لكى تكون نبراسا وقنديلا يسترشد به الناس الآن، فى مواجهة الطاغوط الذى أراد أن يمحو كل شىء جميل، لكنه لن يستطيع ولم

يستطع النيل من هذه الاضاءات التاريخية والبطولات التاريخية لأنها محفورة فى ذاكرة الأمة ولن ينال منها الأعداء مهما فعلوا. والتجربة حققت شروطا فنية كثيرة من زاوية التناول واللغة بشكل أبعدها عن مباشرة التعبير عن قضية «الحرب».

● ثانيا – حضور الدعائية والمباشرة:

نقول – فى البداية – أن القصص التى تريد التعبير عن «الحرب» اذا لم يكن كاتبها على وعى كامل بطبيعة التعبير عنها، وعلى وعى – كذلك – بالمنزلق الذى قد ينزلق اليه، وأعنى به التقريرية والخطابية، اذا لم يكن واعيا بكل هذا، فان تجربته لا تقدم عملا فنيا متماسكا.

– حيث ينبغى أن يكون التعبير عن «الحرب» نابعا من تأثيرها على السلوك الانسانى، وما تفرزه من قضايا تمس الانسان أولا وقبل كل شىء(٣).

– ونجد أعمالا من الأدب العالمى تصلح أن تكون منارة نهتدى بها إلى الطريق الصحيح للتعبير عن الحرب، ومنها «وداعا للسلاح» لارنست همنجواى. «الحرب والسلام» لتولستوى. و«الدون يجرى هادئا» للكاتب الروسى شولوخوف.. إلخ.

– فى قصة **«هدية الجندى»** للقاص منير عبدالأمير (٤)، نجده يعبر عن الحرب تعبيرا مباشرا ويرصد المشاعر الانسانية رصدا خارجيا، فالكاتب لم يهتم باختيار موضوع جيد لقصته، بل أن موضوعه جاء مباشرا يطمح من خلاله إلى اعطاء قية دلالية مباشرة وتقريرية.

فالجندى فى طريقه لزيارة أهله يمر بحديقة يقطف من شجرة منها تفاحة ناضجة ويعبر عن جوعه لتلك الصبية التى رأته وسألته ماذا يفعل؟!

لكن البستانى – والدها – يأمرها باحضار بعض الفاكهة للجندى المتعب، ويدعو له الرجل بالتوفيق ويطلب منه دوام الزيارة، وعندما أراد

الجندى أن يقدم هدية للصبية الصغيرة عبارة عن قطعة نقود، يقول له البستانى «ان دفاعك عن الوطن هو أغلى هدية تقدمها لنا». وعندما يتركه الجندى ويمشى إلى الطريق الموصل إلى غايته يتذكر قول البستانى فى فخر واعتزاز ويكرره.

– وكما هو واضح فان التجربة، لغتها لم تكن بالقدر الفنى الذى يبعدها عن تلك المنطقة التى يصبح فيها الفن مجرد أداة للدعاية والمباشرة. أن الدعائية فى الفن تضره وتفسده، والكاتب الجيد هو الذى يهتم بالتعبير عن المشاعر الانسانية من داخل الشخصية، ورغم أن الكاتب قدم أولى أعماله الروائية عام ١٩٦٨ «رجلان على السلالم» إلا أن رغبة التعبير عن الحرب تستلزم أولا: معاناة اختيار الموضوع وثانيا: البحث عن طريقة موضوعية لمعالجته، بالاضافة إلى التمسك باللغة الفنية.

– وفى قصة **«حكاية ليست قديمة»** للقاص «عبدالستار ناصر»، يدين من خلالها شخصية المقاتل الايرانى الذى لا يفرق بين الحق والباطل، وبذلك تدخل تجربته تحت ما يمكن تسميته بقصص «الادانة» اذا يتناول فيها العلاقة التى نشأت بين جنديين على جبهة القتال، أحدهما «عراقى» رؤوف الطائى والآخر «ايرانى» عباس ميروانى، وكانت وسيلة الاتصال بينهما جهاز الارسال، ان لكل منهما وجهة نظر فى الحرب الدائرة بين البلدين، ان الحقد الأسود هو الذى يسير الحرب، لكن الأفراد لا يملكون شيئا حيال ما يحدث سوى تنفيذ الأوامر والاستمرار فى اللعبة المقيتة، وعندما تشتد أواصر العلاقة بينهما يرغب عباس ميروانى «الايرانى» فى رؤية صديقه «رؤوف الطائى» العراقى، لكن رصاصة القناص تصيب قلب «العراقى» ومات وهو يعتقد أن عباس ميروانى هو الذى قتله، والحقيقة أن «عباس ميروانى» قد أعدموه فى الوقت نفسه.

ولذلك نراه يتمنى من الله أن ينتصر العراق.

- أعتقد أن رغبة الكاتب التى أراد بها أن يبين كيف أن الايرانيين كانوا ضحية للحقد الذى يمشى بين أهلهم، تعارضت مع تلك الأمنية التى تمناها الجندى الايرانى فى نهاية القصة بأن ينتصر العراق، لأن الجندى الايرانى أو أى جندى مقاتل حتى ولو لم يكن مقتنعا بالقضية التى يحارب من أجلها فانه يكون مدفوعا - فى الأساس - بذلك الحس الوطنى والقومى والا فقد كان عليه أن يرفض الاشتراك فى الحرب حتى ولو كان الثمن هو الموت!

- اللغة فى القصة مباشرة وخطابية والتجربة - فى مجملها - دعائية فى اطار التعرض لقضية «الحرب» تعرضا فنيا.

● **ثالثا - الجمع بين التناول الفنى والمباشرة:**

- ويمثل هذا الاتجاه قصص **«زائر آخر»** لعلى خيون (٥) - «جراح»: د. فرج ياسين «صديق قديم» لأحمد خلف

- فى قصة **«زائر آخر»** نجد الزوجة تنتظر زوجها «مزهر» يوم أجازته من الوحدة، فقد أخبرتها الطبيبة أنها ستلد بعد أسبوع، والأجازة ستصادف موعد الولادة، وبينما هى سعيدة بهذا النبأ يطرق الباب ويظهر جندى يسأل عن منزل «مزهر» فتحسبه الأم ولدها، لكن الجندى يخبرها أنه صديقه وزميله فى الوحدة ذاتها، ويسألها هل تحتاجون إلى شىء، وأعطاها راتبه وهم منصرفا، لكن الأم تسأله عن سبب تأخر ولدها، فيخبرها أنه سيعود اليها لكى يرى الصغير، ثم يتركها ويذهب، ويعود الجندى وكانت الزوجة قد ولدت طفلها الصغير «مزاهر»، وأخذ الجندى يتحدث عن زميله «مزهر» كلاما يفهم من فحواه أن «مزهر» قد استشهد، لكنه لا يستطيع البوح بهذا، والكاتب كان حريصا ألا يقرر أمر استشهاد «مزهر» لكنه استعاض عن ذلك باللجوء إلى اللغة الموحية والعبارات التى يفهم من معناها أمر الاستشهاد وهى حيلة وفق فيها

الكاتب «على خيون» كثيرا لأنها أعطتنا فرصة التعرف «فنيا» على شخصية الشهيد «مزهر» دون البوح، ويخبرهم «الجندى» صديق الزوج أن هناك جنديا آخر سوف يزوروهم قريبا، الليلة أو صباح الغد، وعندما تدهش الزوجة يخبرها أن هذا الأمر يعد عاديا «ففى لحظات الخطر نوصى بعضنا بعضا» ثم يتركها ويرحل مؤكدا أن هناك جنديا آخر سيصل.

- وفى قصة **«جراح»** للقاص «فرج ياسين» نجده يلجأ إلى الراوى الذى يخاطب ذاته ويتحدث للقارىء عبر ذاته عن «الحرب» التى صار فيها بطلا، وهو يحاول عن طريق هذه البطولة التى اكتسبها الوصول الى قلب حبيبته، بالاضافة إلى التماس القدرة على أخبارها بحبه لها، الا أن الراوى مازال مترددا ويظل على تردده حتى نهاية القصة. والقاص لم يستطع أن يقيم علاقة جيدة بين ما يشعر به الراوى من عجز على مواجهة الحبيبة، بينما لم يكن عاجزا على مواجهة العدو، لقد غاب على ذهن الكاتب أن الفتاة تنظر إلى البطل المحارب كونه يؤدى عملا انسانيا وقوميا تجاه الوطن، ولن يصبح هذا العمل بأى حال من الأحوال مسوغا للدخول إلى قلب الفتاة، انها علاقة ساذجة لعلاقة انسانية تقوم على قيمتين مختلفتين: قيمة الحب وقيمة الدفاع عن الوطن، فحب الحبيبة شىء غير حب الوطن، ولا يمكن اقامة رابطة سببية بين الحبين، لأن لكل طبيعته الخاصة والمتميزة عن الأخرى.

والسؤال هو: هل يريد القاص أن يقول أن البطولة فى ميدان الحرب وسيلة من الوسائل التى بها يستطيع المقاتل أن يتخلص من عقدة التواصل مع المرأة؟!

- لقد أجابت القصة عن هذا السؤال بنعم ولكننا نراها اجابة مرضية أسقطت التجربة فى هوة الدعائية والمباشرة بل واللغة الخطابية التى لمسناها فى أنحاء متفرقة من القصة.

- فى قصة «صديق قديم» للقاص: أحمد خلف: نرى بطل القصة على علاقة بفتاة لا تعلم أمها أمر هذه العلاقة. كان يخرج معها دائما، أخبرها ذات مرة أنه سوف يعرفها على صديق قديم وأخذ يتحدث عنه كثيرا انه لطيف مع النساء، اشترك فى معركتين كبيرتين، يأخذها إلى أحد المطاعم، تسأله أين صديقك القديم، يقول لها سوف يجىء، ويخبرها أن صديقه هذا قد أصيب ثلاث مرات، وأن احدى الجروح البليغة كادت تقضى عليه، بالاضافة إلى أنه قد أردى خنزيرا جبليا، سدد اليه طلقة فى الرأس، أن بطل القصة يسرد عليها تفاصيل كثيرة تتعلق - فى معظمها - بالصديق القديم، وعندما ملت الفتاة عدم حضور الصديق القديم تركته على وعد باللقاء، ونجد البطل يقول لنفسه «معظم الأصدقاء القدامى يتأخرون عادة ولا يأتون، وفكر جديا فى أنه لم يعد له أصدقاء كما كان قبل عشرين عاما». وفى نهاية القصة نعلم أن «الصديق القديم» مجرد حيلة من الكاتب يعبر - من خلالها - عن بطل القصة، فما كلام البطل عن صديقه القديم الا كلاما عن نفسه هو، حيث يقول الكاتب فى نهاية القصة «مد يديه نحو ساقه الصناعية لينتزعه ويلقيه بجانبه على السرير وينام». مقررا أن يحاول أن يكون صادقا مع الفتاة فى المرة القادمة.

- لقد وفق الكاتب فى الولوج إلى داخل الشخصية، شخصية المحارب القديم الذى أصيب اصابة كبيرة لكنه يريد أن يعيش حياته كشاب، عيشة كاملة، بلا منغصات، أنها محاولة التعبير عن الداخل على عكس قصة «هدية الجندى».

● رابعا - التعبير عن الحرب والغموض الفنى:

- وتمثل هذا الاتجاه قصة «غبار النصر» للقاص وارد بدر السالم، فالقاص أراد التعبير عن الحرب، وكيف أنها تخلف وراءها الحطام والجدب، تلك الحرب التى تحيل الحياة إلى سجن كبير أو قفص ملوث

بالغبار الفاسد، أن المرأة «الوطن» تنتظر «الرجل» الرمز، لكى يعيشا معا الحياة الواسعة، أو على حد تعبير الكاتب «دخول بيت الدنيا الكبير والخروج من هذا القفص الملوث». ونرى أن لغة الكاتب «الملغزة» حقا قد أضرت بالتجربة، وأضاعت تلك اللحظات المضيئة التى أراد التعبير عنها، أنها لغة أصابها بعض ما أصاب لغة الشعر الحديث من الغاز وغموض وابهام، فانظر مثلا إلى هذه العبارات، وحاول أن تبحث فيها عن المعنى الغائب «عيناه تدوران» كعجلتين يتوامض منهما شرر أعرفه، ترقص فيه لذة بيضاء عنيفة بالجمال والحب والخلود. بداية هائلة لمشروع السعادة العظيم: لقد طوقته بأغصانى ونفخت فى وجهه سر عذوبتى فكان لى حتى هذه اللحظة. وقلت لشرر عينيه - أنا حقيقة حتى فى أسوأ حالاتى. فسقطت من الشمس قطرة مشوهة بين عينيه وهو يدير وجهه المبرقش بالندوب. بدت عيناه الداميتان محتقنتين بالغبار والبكاء والأرق والنعاس. بدتا تثقبان ما فى دواخلى. عرفت أنه يريد أن يدير رأسا مدببا الى صدرى. نظرت إليه باشفاق وأنا أخطو مبتعدة عن الظلال المتقاطعة، وعندما أدار وجهه المبرقش بالندوب رغما عنه انفلتت قطرة الشمس المشوهة بعد أن خرت كلتا عينيه.. إلخ!!».

● خامسا - التعبير عن الحرب واللجوء إلى الحيلة الفنية:

- فى قصة **«ترويض الوحش»** (٦) للقاص فيصل عبدالمحسن. يلجأ الكاتب إلى «المعادل الموضوعى» المتمثل فى «المدفع العملاق» للتعبير عن حالة الاصرار على مقاومة الوحش المتمثل فى ايران، وترويضه للتغلب عليه وقهره. فهذا المدفع العملاق الذى وقع غنيمة فى أيدى سرية محاربة، لقد أخذوه بعد معركة ضارية مع الأعداء فى موقعة «الفاو» (٧). والكاتب يعبر عن هذا المدفع العملاق «الوحش» باستطراد واصفا كل شيء يتعلق به ويحيط به، ما يفعله، وما يحدثه فى نفوس الجنود من خوف ورغبة فى اسكاته. أحال الكاتب ذلك الجماد

المتمثل فى «المدفع» الكبير، إلى كائن حى، يتحرك وينتقم ويحس ويشعر، بل أنه يصرخ ويشخر إلخ تلك الحالات التى عبر عنها الكاتب فى قصته.

إن نجاح التجربة يكمن فى تلك الجزئية فقط، وأعنى بها: التعامل مع الجماد تعاملا يخرجه عن صفته الأصلية، ويكسبه صفة جديدة، لكن الكاتب لم يهتم كثيرا بالانسان الذى وقف وراء المدفع والانسان الذى حصل عليه وحارب دفاعا عن الأرض، هذه النقطة - تحديدا - توضح الأزمة التى وقعت فيها قصة الحرب بشكل عام. وسوف نتعرض لهذه النقطة فى وقفة أخرى إن شاء الله.

✣ ✣ ✣

هوامش:

(١) انظر فى هذا الشأن «رحلة مع القصة العراقية» - باسم عبدالحميد حمودى وزارة الثقافة والاعلام - العراق - ١٩٨٠م - سلسلة دراسات رقم ٢١٠. من ص ٩١ إلى ص١٦٢.

(٢) على سبيل المثال سالت دماء الشهداء على أرض «الفاو» لـ ٥٢.٩٤٨ شهيدا عراقيا منذ أيلول ١٩٨٠م وحتى يوم تحريرها فى ١٨ نيسان ١٩٨٨م بالاضافة إلى ٣٠ ألف قتيل إيرانى.

(٣) أحمد عبدالرازق أبو العلا - زهرة فوق تلال الشيب - مكتبة القصة - مجلة القصة العدد ٤٨ - ابريل ١٩٨٦م القاهرة/ص ١٥٨/١٥٩.

(٤) منير عبدالأمير - قاص وروائى عراقى، ولد فى بغداد عام ١٩٣٤، نشر قصصه الأولى فى الصحف والمجلات العراقية والعربية، ثم صدرت له روايته الأولى «رجلان على السلالم» عام ١٩٦٨م. من رواياته القصيرة «امرأة اسمها جميلة» - البلهاء - الجائزة. ومن مجاميعه القصصية: الزائر الليلى - شوارع زرقاء - الغريم. ومن كتاباته للمسرح: طموح - البشر - قطة الملك.

٥- على خيون - كاتب عراقى - صدرت له المجموعات القصصية التالية: قراءة فى أوراق الفجر ١٩٧٨ - رحلة الليل الأخيرة ١٩٨٠م - الحداد لا يليق بالشهداء ١٩٨١ - ورواية «صخب البحر» ١٩٨٢م.

٦- ترويض الوحش - القصة الفائزة بالجائزة الثانية فى مسابقة الفاو الأدبية الكبرى لعام ١٩٨٨م.

٧- يقال أن أصل تسمية الفاو هو «الفاو» وتعنى الأرض المكشوفة للناظر أو الأرض المحصورة بين مرتفعين، وسكانها يسمون كل منطقة محصورة بين حاجزين ومفتوحة من الأمام بالفاى وهو الفراغ وكلمة «الفاو» تعنى أيضا الفح الواسع بين جبلين.

جهاد عبد الجبار الكبيسى ومجموعته: «تنويعات على الزمن المتغير»

● « ... حنين الغريب وراء الأسلاك الشائكة.. الشهداء الذين يسقطون على الطرقات البعيدة.. الأطفال الذين ينظرون إلى الغد بلا عيون.. الشيوخ الذين زرعوا ولم يأكل أحفادهم القيد الذى يشد على الزنود.. الشعور بالغربة فى أرض الوطن.. البيوت التى أصبحت أطلالا.. أخبار الكفاح التى ينقلها الينا المذياع.. كل هذه الأشياء الكبيرة والصغيرة خالدة لا تنضب. يستمد منها الشعر أروع تجاربه وصوره وألوانه.. ويؤلف منها أبدع الملامح».

- تلك ملامح تحدث عنها «محمود درويش» عندما كتب عن الشعر فى الأرض المحتلة (١).

● وتجىء أعمال «غسان كنفانى» لتقدم تلك القيمة النضالية «فنكتشف معه، كيف جرى تأسيس محاولة جديدة، فى الأدب الفلسطينى، بل والأدب العربى، هى محاولة أن تكون الكتابة نبضا للواقع المتحرك وعلامة ثورية» (٢). فهو فى روايته **«رجال فى الشمس»** يتعامل روائيا مع الواقع العربى بوضوح وجرأة فى التصوير، معبرا عن تلك المشاعر المكبوتة التى يعيشها الفلسطينيون فى الأرض المحتلة وخارجها، فأبطال الرواية يفرون بحثا عن وجودهم فى مكان بعيد عن أرضهم، ولكنهم - فى النهاية - يموتون ضحية لموقف الحكومات العربية منهم وتلك وجهة نظر يطرحها «كنفانى» كواحد من الكتاب الذين حاولوا التعبير عن القضية الفلسطينية تعبيرا واقعيا وليس تعبيرا

انفعاليا، ورواية الكاتب الفلسطينى «رشاد أبوشاور» تجىء لكى تعبر عن تلك الادانة لموقف القيادات من الفلسطينيين أنفسهم كما سبق وذكرنا (٣).

- وكثيرة هى الأعمال الروائية والقصصية التى جاءت لكى تعبر عن القضية الفلسطينية بكل أبعادها وبكل ما تحمله من معان. وآخر هذه الأعمال - والتى جاءت ملتحمة بشكل مباشر بالقضية - مجموعة «جهاد عبدالجبار الكبيسى» القصصية **«تنويعات على الزمن المتغير»**. وهى المجموعة القصصية الثانية للكاتب، وكان قد أصدر قبلها عن الهيئة المصرية العامة للكتاب مجموعة **«الفضيحة والستر»**. والكاتب «جهاد عبدالجبار» عراقى الجنسية، مصرى الاقامة، جاءت تجربته فى هذه المجموعة معبرة عن قضية أشمل، قضية تتضاءل بجانبها كل القضايا، وأعنى «القضية الفلسطينية» فعبر - من خلالها - عن تلك الملامح التى تناولها «محمود درويش» فى قصائده ومعه شعراء آخرون من فلسطين، وعبر عن ادانته لبعض الحكام العرب تجاه القضية، كما رأينا ذلك عند «كنفانى ورشاد أبو شاور» فنجده فى قصة **«قفز الموانع»** يعبر عن مدى صدق من يقفون وراء القضية. وكأنه يطرح من خلالها هذا السؤال: **من أصدق فى التعامل مع القضية، أصحابها، أم من يقفون خلفها** ؟!

نجد الاجابة: من يقفون خلف القضية يسيطر على أفعالهم **«الوعد»** - على حد تعبير الكاتب - «غدا سترجعون والدار اليكم ستعود» ص٢٩.

لكنه وعد كاذب، اذ أنهم - فى الحقيقة - لا يؤمنون بالقضية بشكل حاسم ومحدد، حيث أن بعضه يتعامل مع مستلبى الدار، والكاتب يقول: لن يدافع عن القضية الا أصحابها فقط، فليذهب أصحاب المصالح ويبتعدون عن الطريق لأنهم يمثلون عائقا فى طريق المقاومة.

وكذلك قصة **«الخيبة»** يحدد الكاتب - من خلالها أننا نتوجه بالرصاص الى صدورنا نحن، وننسى أن هناك أعداء ينبغى أن نقاومهم ونوجه اليهم الرصاص. وهذا ما لاحظناه فى العلاقة بين الصغيرين فى القصة فها هو الرائد العربى يقترب من الطفل بعد أن أصابه، والصغير يقول له: لا.. لا يا عمى نحن لسنا اليهود، اليهود يضربوننا نحن. ص ٧٦، اختلاط الأمر يوضح عمق المأساة.

- وفى قصة **«تنويعات على الزمن المتغير»** فجاءت - أيضا - تلك الادانة للحكام العرب الذين أعطوا لأنفسهم حق الفرجة، ولم يشعروا بواجب المواجهة والتصدى. فالكاتب يستند على سورة «يوسف». أشقاؤه ألقوه فى الجب، وتعللوا للأب بأن الذئب قد أكله.. الاخوة العرب تركوا الذئب يلتهم أخيهم، بل أنهم أخذوا يتفرجون عليه، بعد أن جردوه من كل أسلحته، واكتفوا - فى النهاية - أن يعلنوا للعالم شجبهم وبشدة اعتداءات الذئب ومطالبتهم للضمير العالمى بالوقوف الى جانب القتيل كما يؤكدون على ضرورة توجيه تحذير للذئب من قبل السبع محذرا اياه من معاودة قتل القتيل. ص ٥١.

● ومجموعة **«تنويعات على الزمن المتغير»** تقدم بعض الملامح أو السمات والتى يمكن تحديدها على الوجه التالى:

١- **التعبير عن الطفولة:** وكيف أن الطفولة بما تحمله من معان نبيلة، تجهض وتضيع كل سماتها، ومعانيها النبيلة. كما فى قصص **«الخيبة - بكاء الحمامة - اللؤلؤة والفرصان - باقة ورد - أشياء لا تنسى»**.

٢- تناول موضوع **الاغتصاب** ببعديه: المادى والمعنوى. فى قصص «ترجيعات - بئر الظلمة - عرس الدم».

٣- التركيز على **فكرة المقاومة**، بما تحمله هذه الفكرة من دلالات، كما فى قصص **«الطريق - تبتر الجذور.. وتثمر - قفز الموانع - أشياء لا تنسى»**.

٤- **اللجوء إلى الرمز المباشر** فى دلالته «**ترجيعات بئر الظلمة - اللؤلؤ والقرصاند - عرس الدم - الرصاصة الغامضة - تنويعات على الزمن المتغير - الطريق**». فالعدو - مثلا - نجده فى أشكال ومسميات عديدة فمرة نجده ذئبا «تنويعات على الزمن المتغير» ومرة هرا ملعونا «ترجيعات بئر الظلمة». أو طائر وقواق «أشياء لا تنسى» أو قرصان «اللؤلؤ والقرصان» وهكذا.. والرمز فى القصص هو كل التجربة، بمعنى أننا لا نستطيع أن نفصل الدلالة الرمزية عن التجربة القصصية ذاتها - من زاوية المعالجة - فهذا الالتحام ما بين الرمز الفنى والتجربة القصصية، يجعل للرمز دورا مباشرا فى توضيح الدلالة بشكل واقعى، لا يجنح إلى الألغاز مثلا أو التهويم أو المبالغة.. إلخ، بل يوضح القصيدة ويحدد المتناول.

٥- **العبث**: وأعنى بالعبث - هنا - أن هناك بعض التجارب القصصية - فى المجموعة - تبدو أحداثها عبثية تماما «لكنه ليس كعبث بيكيت أو يونيسكو فى المسرح الفرنسى» بل عبث الواقع ذاته.. الواقع السياسى الذى يحكم القضية على الساحة العربية الآن. وهذا ما نلمسه فى قصص: «اللؤلؤ والقرصان، ترجيعات بئر الظلمة».

٦- الاستفادة من **أسلوب الفانتازيا**، كما فى قصة «**العمدة والصحفى والبلدة المسعورة**» ويبدو أن الكاتب قد تأثر ببعض التجارب الغربية والمصرية فكل الناس فى القصة قد تحولوا إلى كلاب مسعورة، وليس هناك سوى هذا الشيخ العجوز الذى يدافع عن انسانيته، وهذا ما عبر عنه «يوجين يونيسكو» فى مسرحية «الخرتيت» حيث بطله «بيرانجيه» الذى يقاوم طوفان الخراتيت لكى يظل محتفظا بانسانيته، وكذلك ما لجأ اليه «على سالم» فى مسرحية «**الكلاب وصلت المطار**» حيث أن داء «الكلبنة» قد أصاب الجميع، وذلك «المسخ» أيضا وجدناه عند «كافكا». وكان على الكاتب أن يعبر منطقة التأثر إلى منطقة

الابداع الأصيل حتى لا تتوحد الرؤية رغم أن القضية لها خصوصيتها، وبالتالى ينبغى أن تتميز المعالجة بالخصوصية - وبنفس القدر.

✣ ✣ ✣

● كل تلك السمات السابقة نجدها تتعلق باهتمام الكاتب «جهاد عبدالجبار الكبيسى» بالتعبير عن القضية الفلسطينية «أرضا وشعبا وتاريخا». مؤكدا على ضرورة المقاومة، وضرورة أن يتمسك الانسان بحقه المغتصب دفاعا عن انسانيته المضيعة، وربما كان **الاهداء** الذى وضعه الكاتب فى مقدمة مجموعته القصصية مؤكدا هذه المعانى يقول: «اخوتنا المضيعين، أيها الفلسطينيون، لستم وحدكم المشردين، الرازحين فى عذاب الغربة والاضطهاد المنذورين للجهاد، فكل الأحرار من اخوتكم العرب يعانون ما تعاونون لأن المعركة واحدة، بفارق أنكم الأحسن حالا، فعدو جبهتم بين، وعدو جبهتهم متخف، ونضالكم شرعى يتعاطف معه العالم كله، ونضالهم لا أحد يجرؤ على الاعتراف به، لأن من يعاديهم يتزين بالشرعية» ص٥.

● وهذا لا يمنع أن نذكر بعض الملاحظات بشأن اللغة الفنية المستخدمة فى قصص المجموعة:

١- خلط الكاتب فى لغة الحوار ما بين العامية والفصحى كما جاء فى قصة **«تبتر الجذور.. وتثمر»**. وهذا الخلط لم يجىء بشكل فنى مبرر مما عمل على ازدواجية التناول اللغوى. ص٢١، ص ٢٤.

وفى نفس القصة كان الكاتب مباشرا فى حالة الوصف. فجاء وصفا غير فنى «وجه طيب لامرأة عجوز، تجاعيده ملف عذاب لتاريخ شعب بأكمله قرأت فيه مأساة الانسان بجوعه، بعطشه، بعذابه.. إلخ» ص ٢١.

- وعلى العكس من هذا نجده موفقا جدا فى لغة الحوار فى قصة **«الخيبة»** حيث ساعد الاستخدام الجيد للغة على تكثيف اللحظة الانسانية، فجاءت التجربة - فى مجملها - محققة لمعيار الصدق الفنى فى العمل.

٣- فى قصة **«اللؤلؤ والقرصان»**: جاءت بعض التعبيرات المباشرة مثل الثلة معبأة بالحقد.. إلخ السطر.

بالاضافة إلى أن السطر الأخير من القصة جاء زائدا ولا ضرورة له على المستوى الفنى، فظهر وكأنه خارج النسيج العام للقصة «يعود أتباع القرصان خائبين، يكونون قد فعلوا كل شىء، إلا الذى جاءوا من أجله» ص١١.

٣- على مستوى المعالجة الفنية لقصة **«أشياء لا تنسى»**. نجد أن سؤال الصبى فى نهاية القصة قد جعل الموضوع مباشرا وحادا. وقد أضر بالمضمون من زاوية المعالجة يتساءل: أيقرب الوقواق هذا الخواجة كوهين الذى استولى على دارنا الكبيرة؟! ص٤٣.

٤- التعبيرات غير الفنية، كما وجدناها فى قصة **«باقة ورد»**، مما أدى إلى ضعف المعالجة فى أجزاء من القصة. مثل: الظالم هو الظالم وان اختلف موقعه. ولقد تعرض الكاتب للظالم والمظلوم من زاوية أخلاقية على الرغم أن القضية أشمل من هذا بكثير، وانتهت المسألة بعبارة «قتل الظالم».

٥- والمباشرة - أيضا - نجدها فى قصة **«عرس الدم»** حيث نجد الكاتب بقول - وهو يعبر عن ذلك الزواج غير المتكافىء بين متولى وسكينة. «كيف يصح زواج أبسط مفاهيمه أنه شركة بين طرفين؟ وليصح لابد من رضاء الجانبين، واشراك الناس باعلانه، أما هذه الزيجة فبين راغب ورافض، طامع ومعرض، غاصب ومغتصب، اذن فهى باطلة. شرعا. قانونا.. عرفا» ص٨٣. تلك الخطابية تضر بالمعالجة الفنية

للموضوع القصصى.

● وفى النهاية فان مجموعة **«تنويعات على الزمن المتغير»** للقاص العراقى «جهاد عبدالجبار الكبيسى» تؤكد أن هناك كاتبا عربيا مازالت القضية الفلسطينية تؤرقه فى زمن بيعت فيه القضية بحكم المصالح، وتاهت فيه القيم فلم يعد الاهتمام بالقضية بشىء له قيمة، بقدر ما أضحت القيم المادية هى السائدة. أنه يرى «أن النضال العربى ضد قوى القهر وحدة واحدة، غير قابلة للتجزئة، أيا كانت هوية تلك القوى الحاكمة، فان المحصلة النهائية لممارسات هذه الأنظمة هو ضرب القوى الوطنية التحررية لصالح أعداء هذه الأمة».



(١) الكلمة المقاتلة فى فلسطين - هارون هاشم رشيد - المكتبة العربية - هيئة الكتاب رقم ١٤٢، ١٩٧٣م - صفحة ٤٧.

(٢) غسان كنفانى - عن الرجال والبنادق - قصص - الصفحة الثانية - ١٩٨١ - بيروت.

(٣) مكتبة القصة - مجلة القصة - العدد ١٩٨٦/٤٧م - احمد عبدالرازق أبو العلا، ص ١٥٢ - ١٥٣.

قصص قصيرة من الأدرن

- ١ -

● تشير الدراسات التى أهتمت بالقصة الأردنية، إلى أن «خليل بيدس» كان رائدا لفن القصة القصيرة فى فلسطين والأردن، ثم تتجه الأنظار إلى محمود سيف الدين الايرانى، الذى يعتبر القطب الثانى بعد بيدس، وكذلك «نجاتى صدقى»، وعارف العزونى وأحمد الدباغ وحنا سويدة وعبدالحميد ياسين، وعبدالحليم عباس، صاحب رواية «فتاة من فلسطين» التى يعتبرها الباحثون أول قصة تتعرض لنكبة فلسطين، وتشرد أهلها، وكذلك اسحق موسى الحسينى صاحب «مذكرات دجاجة» وعيسى الناعورى.. إلخ.

«ويمكن اعتبار عقد الخمسينيات بداية لتكوين القصة القصيرة بملامحها المتميزة فى الأردن، فقد شهدت هذه الفترة انقلابا كبيرا فى الحياة الفكرية، ولعبت الظروف السياسية دورا خطيرا فى تشكيل الملامح الثقافية ابتداء من اقتلاع الشعب الفلسطينى من أرضه وتشريده إلى أراضى عربية أخرى، فتغيرت البنية المكانية فى البلاد العربية التى هاجر إليها اللاجئون الفلسطينيون، وانقلبت الموازين الاقتصادية والاجتماعية، وتبدلت البنية الثقافية، خاصة فى الأردن الذى لجأ اليه معظم أبناء الأراضى الفلسطينية المحتلة عام ١٩٤٨م، فأصبح المجتمع الجديد مرتعا للمعاناة الفكرية والأدبية، إذ لم يسبق للعالم كله أن شهد تجربة انسانية مؤلمة كتجربة الشعب الفلسطينى (١).

- وقد استمر معظم القصاصين الذين ظهروا حتى نهاية الخمسينيات

فى عطائهم، حتى كانت بداية الستينيات التى أفرزت جيلا واكب عمليات التجريب التى شهدها الوطن العربى على صعيد فن القصة. وفى الوقت نفسه استخدم أشكالا قصصية حديثة، تراوحت ما بين الرمزية والتجريدية والسريالية، وساهم فى اعادة بناء القصة القصيرة كشكل فنى متميز فى الساحة الأردنية، ومن رواد هذا الجيل: خليل السواحرى - محمود شقير - مفيد نحله - نمر سرحان - جمال أبو حمدان - فخرى قعوار فايز محمود - سالم النحاس - تيسير سبول - عصام عمارى - غالب هلسا - د. وليد سيف - فؤاد القسوس - عصام الموسى - ماجد غنما - أحمد الخطيب - صبحى شحرورى - ماجد أبو شرار - رشاد أبو شاور (٢).

- ٢ -

● تقدم هذه المجموعة القصصية ثلاثة أنماط للقصة القصيرة فى الأردن لكل نمط منها خصوصيته على المستويين الموضوعى والشكل، وينتمى كل نمط منهم إلى مرحلة تاريخية مغايرة للنمط الآخر، فالكاتب «يوسف الغزو» (٤) - «الياس فركوح» (٥). إلى مرحلة السبعينيات وينتمى كل من: «منيرة شريح» (٦) و«يحيى القيسى» (٧) إلى مرحلة الثمانينيات. ولكل مرحلة من المراحل الثلاث السابقة أبعادها الخاصة وظروفها الموضوعية المغايرة التى تترك - بالتبعية - تأثيراتها على الابداع: شكلا وموضوعا.

- وربما كانت هناك عوامل اختلاف وعوامل اتفاق تربط بين كل كاتب وآخر، الا أن لكل واحد منهم خصوصيته: سلبا أو ايجابا، وسوفخ تتضح عوامل الاختلاف، وعوامل الاتفاق من خلال التعرض لكتاب الملف، كل على حدة، ومن خلال ما قدموه من قصصهم القصيرة.

- ٣ -

● فى قصة «الحزن.. اليوم وغدا» للقاص «فايز محمود»، نجده يولى اهتمامه بالجانب النفسى للشخصية القصصية، فيقوم بتعرية الذات وكشفها وفضح تصرفاتها، وسلوكها العام، واللغة فى القصة كانت رهينة هذا الاهتمام لارتباطها بتعرية الذات، وفضح ما يحيط بهذه الذات من عوامل احباط وحزن، وعنوان القصة «الحزن.. اليوم وغدا» يوحى بهذا المعنى. بالاضافة إلى المفردات المستخدمة داخل السياق القصصى ذاته. أنظر إلى العبارات: «لم يقدر كل هذا الحزن، الطوفان الذى يغرقه الآن». «كان يود فقط أن يلملم أيامه المبعثرة». «تضاعف احساسه بمهزلة وضعه الذى يعيشه». «من أى قصب سام اعتصر دمه هذا العسل المر، وكوم الملح تلالا فى قلبه». «رياح الحزن الصافرة تذروه شجى لا ينفد».

- وغيرها من العبارات التى تكشف انفعالات الشخصية وأحاسيسها المتدفقة، ولكن ما السبب الذى يكمن من وراء كل هذه الانفعالات؟!

- ان البطل يحس بمهزلة وضعه الذى يعيشه. انه يريد أن يحيا كسائر البشر، خاصة بعد أن قضى فى السجن خمس سنوات، تلتها سنوات عشر لم يستطع أن يلملم فيها أشلاء نفسه المبعثرة. ولم يعد يشعر بشبابه، وأصبح مثقلا بالديون، وترك حبيبته، وتركته هى - أيضا - يشعر بمرارة الحياة فى حاضره، ويتذكر مرارتها - كذلك - فى ماضيه، يوم أن قذف به إلى العمل فى دكان والده، صبيا ابن خمسة عشر عاما. انه لا يشعر بذاته الا مع الكلمات التى يعشقها. انه كاتب ملتزم. لكن مجموعة هذه الاحباطات تركت تأثيرها فى نفسه، فأصابه المرض،

وأصابه الهزال. ان الكاتب ينهى قصته بعبارة «تذكر أن سجنه ومأزقه الذى كان سنوات حصره، وقع لتخبطه ضد التيار». ونرى أن الكاتب بهذه النهاية قد حسم القضية فيما يتعلق بالسبب الكامن وراء الأزمة، وأعنى به «التخبط ضد التيار». ان هذه النتيجة أو السبب حسم غير موضوعى، لأن شخصية القصة. شخصية غير عادية. منذ بداية نشأتها، اهتماماته غير عادية، وطريقة تفكيره، أيضا حياته، وطريقة حبه للآخرين، كل شىء فيه غير عادى، لا لشىء الا لأنه كاتب يعشق الكلمات، اذن فلا معنى حين نقرر أن كل هذه الأزمات جاءت نتيجة حتمية لتخبطه ضد التيار، لأن تركيبة انسانية - كهذه - لابد أن تكون ضد تيار الأشياء البغيضة إلى النفس الانسانية، والبغيضة إلى نفس شخصية البطل فى القصة، بتميزها، أنه قدرها، ولا شىء آخر غير هذا.

- والكاتب «فايز محمود» يهتم فى تجاربه القصصية - بشكل عام - بالجانب الفلسفى على المستويين: الموضوعى والمضمونى (٨).. ذلك الجانب الذى ترك تأثيره على طبيعة اللغة القصصية المستخدمة فى القصة.

- ٤ -

● فى قصة **«غربة»** للقاص «يوسف الغزو» نجد ملمحا مشتركا بينه وبين القاص «فايز محمود»، وأعنى به: محاولة التعبير عن الذات فى لحظة صدق، وفي لحظة تأمل، مع فارق واحد هو أن «فايز محمود» ينظر إلى الذات ليس بمعزل عن الموضوع، بل اتصالا واتساقا معه، بينما «يوسف الغزو» ينظر اليها اتصالا بلحظة التأمل ذاتها، وهو لا يغلفها بالغلاف الفلسفى الذى وجدناه فى قصة **«الحزن.. اليوم وغدا»**، وأن كان حاضرا بشكل غير مباشر، فهو يضع الانسان فى مواجهة الزمن،

فالانسان فى مواجهة الزمن عند «يوسف الغزو» يصبح أسير لحظة الاغتراب والغربة - أيضا - وتلك القضية قديمة، جديدة، عبر عنها «توفيق الحكيم» فى مسرحيته **«أهل الكهف»** وعبر عنها «صلاح عبدالصبور» فى قصيدته «طفلنا العائد»، وعبر عنها «لويجى بيراندللو» فى مسرحيته **«هنرى الرابع»**، وهى جديدة لأنها ستظل مطروحة، طالما بقى الانسان، وطالما بقيت الحياة.

- بطل القصة يشعر أنه غريب عن نفسه، عندما أعطى لنفسه فرصة التأمل تأمل ذاته، أمام المرآة التى كشفت أمام عينيه الحقيقة، فالشعيرات البيضاء زحفت فى رأسه، لقد ودع العام الثانى والأربعين قبل شهرين لكنه لم يكن يدرى أن السنوات تمر هكذا، فلا يلاحقها بنفس القدر الذى تحدث فيه متغيرات شكلية ونفسية، يقع أسيرا لها، ولا يملك الفكاك منها. يساءل البطل نفسه: «هب انه ابتعد عن المرآة - وهو قادر على ذلك - فهل تسود الشعيرات البيضاء؟ وهل تتلاشى أرقام شهادة الميلاد المطبوعة بأحرف بارزة كالاعلانات؟ وهل يستطيع أن ينسى حقيقة فتحى الذى ترك الدنيا فى شهره السادس؟!

- ان بطل القصة يشعر بالغربة فى مواجهة الزمن، ومواجهة الموت. ويتساءل: «انه ينظر فيها - يقصد المرآة - منذ أربعين عاما، فلماذا لم يطالع فيها ما طالعه اليوم؟! فما جديد اليوم؟! هل هى الشعيرات البيضاء المعدودة؟ أم هو الطفل فتحى ابن شقيقته؟! هل هى الغربة المكتشفة بينه وبين وجهه؟».

- والقصة - فى هذه الحدود - تقليدية تماما على مستوى اللغة، وعلى مستوى المعالجة الفنية، وتقليدية اللغة تنبع من محاولات الكاتب لطرح الاسئلة التى تعبر عن فكر الكاتب بشكل مباشر، تلك الأسئلة

تبتعد عن دائرة الابداع الفنى، وتقترب من دائرة التفكير الذهنى المحض، فالفن القصصى يحاول التعبير عن التجربة من الداخل، بلغة موحية تحمل الدلالات، أن اللغة القصصية الجديدة، تجنح إلى الايحاء وليس إلى التصريح، إلى الهمس، وليس إلى الزعيق. وعلى مستوى المعالجة الفنية، جاءت القصة، تقليدية - كذلك - لأن الكاتب لم يقدم جديدا يضاف إلى رصيد خبراتنا الانسانية، فى تجربة استهلكت كثيرا عند كتاب آخرين. - والابداع عليه أن يضيف أشياء جديدة، تثرى الخبرة الانسانية لدى متلقى هذا الابداع.

- ٥ -

● فى قصة **«ما لم تقله الأشجار»** للقاص «الياس فركوح» نجد تمسكه ببعض تقاليد القصة الكلاسيكية تلك التى تهتم بالتمهيد للحدث، أما عن طريق الوصف، أو الاستطراد المباشر، الذى لا يضيف شيئا جديدا للتجربة محل المعالجة القصصية، فماذا يضير - مثلا - لو أن الكاتب قد بدأ قصته بالعبارة التى تبدأ بـ «كان الصمت صوت المكان الوحيد.. إلخ»؟!

أكانت الفكرة ستهتز؟! لا أعتقد، ان العبارات التى بدأ بها الكاتب قصته تعد زوائد لا فائدة من ورائها، بل أنها أدت إلى وضع الأحداث موضع المباشرة والتقريرية التى لا تستند إلى الفن بقدر ما تستند إلى «النمذجة الصحفية» - اذا صح التعبير - والكاتب لا يلجأ - فى استطراده - إلى العبارات القصصية فقط، بل إلى أجزاء كاملة لا تقدم شيئا جديدا للحدث الرئيسى وخير مثال على ذلك الجزء الذى يبدأ بجملة «فى الجهة المقابلة - للحديقة العامة كانت المحكمة.. إلى أن ينتهى بكلمة «فغفا». سطور كثيرة - حقا - لكنه خارج السياق القصصى.

والتجربة - فى مجملها - تجربة جيدة، موضوعها أقرب إلى الحلم منه إلى الواقع، ان فيها جزءا كبيرا يبدو واقعيا، لكنه ينتهى نهاية اقرب إلى الفانتازيا. امرأة حلمت حلما، أرادت أن يتحقق كما رأته، تسرى به إلى حبيبها الذى يتحمس له قائلا: «سنحول الحلم حقيقة.. معا سنحققه» ومؤدى الحلم: أنها تريد الانفراد بحبيبها بين الأشجار الكثيفة لكى تمارس معه الحب، خفية وبعيدا عن العيون، وبالفعل نجدهما يدخلان إلى الحديقة الكبيرة، الكثيفة الأشجار يمارسان ذلك الحلم، وقاما معا - بتنفيذه كاملا، كما رأته، هى تقول عنه «أنه حبيبى» وهو يقول عنها «انها مغامرتى حتى الأبد».

- إلى هنا والحدث واقعى تماما، لكن النهاية لا تجىء واقعية. بل هى أقرب إلى الفانتازيا منها إلى الواقع، فبينما هما ممدان بجوار بعضهما، اقترب منهما وقع ثقيل! «تذكرت، فأدركت شطر حلمها الأخير، فاستدارت صوب الصوت القادم، رأتهما يقتربان بجسمين أبيضين حجريين بطيئين، أنهما - فى الواقع - الأسدين الحجريين عند مدخل المحكمة فى الجهة المقابلة للحديقة العامة.

«وها الجسدان الحجريان يصلان، ومنهما ينبعث دفء، وها العاشقان العاريان يبردان، والغيم يرسل غيثه، فيبتل الورق الجاف ويعجن بالتربة اللهفى، وبالجسدين اللذين طفقا ينطمران».

- والكاتب لجأ إلى هذه النهاية التى تقترب من الفانتازيا بغية اعطاء الدلالة أو الرمز الكامن من وراء الموضوع نفسه، وأعنى بالدلالة «أن حلم ممارسة الحياة الحلوة، وحلم الحب نفسه، رهين بالتخلص من كافة القيود المقيدة للممارسة نفسها، أن الضغوط التى تقيد الحرية موجودة تطارد الانسان أينما وجد، سواء كانت هذه القيود واقعية أو خيالية.

● وكما لجأ الكاتب «يوسف الغزو» فى قصته **«غربة»**، إلى المرآة، متخذا منها وسيلة لفضح الداخل وصولا الى الدلالة التى يطرحها من خلال موضوعه القصصى، تلجأ «منيرة شريح» إلى نفس الوسيلة - المرآة - فى قصتها **«الأخرى»**، فى محاولة لفضح وكشف الداخل وصولا إلى الدلالة - أيضا - فالبطلة ترى امرأة تشبهها فى كل شىء، الأمر الذى يجعلها ترجع إلى الماضى فى محاولة للتذكر، تذكر الطفولة وعالمها فهى تضع عالم الطفولة - الماضى - فى مواجهة العالم الحاضر، وصولا إلى الدلالة التى ترتكز - أيضا - وكما ارتكزت عليها قصة «يوسف الغزو» **«غربه»** - على قضية الزمن، مع فارق أن الكاتبة «منيرة شريح» تعالج تجربتها معالجة معاصرة، لغة وتناولا، إلا أن اكتشاف بطلة القصة أنها تقف أمام مرآة كبيرة، وما المرأة الأخرى سوى هى نفسها، هذه النهاية أضعفت المعالجة، لأنها جاءت بشكل هندسى تقول «وكمن يفيق من حلم طويل، تنبهت إلى نفسها وإلى الأخرى، وراحت تقهقه بصوت عال، رغما عنها، وهى تعبر المرآة الكبيرة التى ركنها صاحب المحل هناك بانتظار قدوم الشاحنة لكى تذهب بها».

- ان اللغة فى القصة لغة فنية فى أغلب أجزائها، لولا بعض الجمل التى جاءت بشكل غير فنى تماما، وهى أقرب إلى النثر الفنى منها إلى لغة القص الخاصة، نراها تقول - كمثال - «وآه من نزف الكبرياء. أنه أشد الماضى نزف الجراح. فالجراح تنزف إلى الخارج، وجرح الكبرياء ينزف فى الداخل ولا يتخثر أبدا» مثل هذه الاستخدامات، استخدامات غير فنية تضر بلغة التعبير القصصى.

- ٧ -

● فى قصة **«اللاهثون»** يحاول الكاتب «يحيى القيسى» التعبير عن أزمات العصر وانعكاساتها على النفس البشرية، وما تتركه هذه الأزمات من آثار خطيرة على الانسان، فى تصرفاته وفى سلوكه اليومى، إلى حد الشعور بالمرض الدائم، المرض الذى لا دواء له، انه لهاث تكمن أسبابه - كما يوضحها الكاتب - بشكل مباشر «ماذا أفطرت هذا الصباح؟! سؤال تافه حقا، ها.. لابد، جبنة من فرنسا، زبدة من ألمانيا، مربى من بلغاريا، وخبيز من أمريكا، جيء إلى هنا، انظر إلى ما تلبس، ساعة يابانية، وقميص من الصين، بنطلون صناعة تايوان، حذاء ايطالى، ولابد يا دكتور وأعذرنى على ذلك بأن ملابسك الداخلية مصنوعة فى أرض الفلامنكو، وقبل أن تأتى العيادة رششت جلدك بعطر باريسى نفاذ ثم ركبت سيارتك الألمانية.. إلخ».

- والكاتب يحاول التعبير عن هذا باستحضاره لبطل يشعر باللهاث الدائم رغم قوة قلبه وعدم اصابته بالأمراض، يذهب إلى الطبيب للاستشارة، لكنه ومع ذكر أسباب الاحباط يرى الدكتور يلهث مثله، وتنتهى القصة، وأرى أن الكاتب حاول التعبير عن فكرة جيدة لكنه أضاعها وسط كم التعبيرات التى جاءت خارج نسيج الشخصية القصصية، فبدت سطحية البناء، افتقدت عمق التناول، بالاضافة إلى افتقادها إلى معيار العمل الفنى الجيد، وأعنى به «الصدق الفنى».

- ان التعبير عن التجربة الفنية يستدعى الاهتمام بالمعايير الفنية والموضوعية التى بها ينهض العمل الفنى ويكتمل، أن أدوات الكاتب الفنية لم تكتمل بعد، وعليه الاهتمام باللغة، لأنها الأداة الرئيسية فى العمل الابداعى. أن القصص النفسى، أى الذى يهتم بالجوانب النفسية

فى الشخصية يتطلب الاهتمام باللغة، على اعتبار أنها وسيلة التعبير عن تيار لاشعور الشخصية، أن اسلوب «المونولوج الداخلى» هو أنسب الأساليب الفنية لمثل هذا النوع من القصص، أنه أسلوب يتطلب درجة كبيرة من الوعى ومن الحساسية الفنية، التى تبعده عن المباشرة والسطحية، وتقربه من الأعماق السحيقة للشخصية التى تعانى وطأة المتغيرات المعاصرة.

✤ ✤ ✤

هوامش:

(١) مجلة المنتدى - دبى - السنة الثالثة - العدد ٢٤ - آيار ١٩٨٦، القصة القصيرة فى الأردن، واقع وتطلعات: عند أبو الشعر، ص ٣٩ - هامش ص ٣٥ من كتاب «الأدب والأدباء» والكتاب المعاصرون فى الأردن- من المشايخ.

(٢) محمد المشايخ - الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون فى الأردن - عمان - مطابع الدستور - ١٩٨٩م - ص ٢٤.

(٣) فايز محمود - من مواليد المفرق عام ١٩٤١م، يعمّل مديرا لتحرير مجلة أفكار التى تصدر من وزارة الثقافة الأردنية له فى القصص القصيرة: العبور بدون جدوى (١٩٧١) الأبله (١٩٧٩م) - القبائل (١٩٨١) بالاضافة إلى مؤلفات أخرى فى الفلسفة.

(٤) يوسف الغزو - من مواليد عجلون ١٩٤٥م - له العديد من المسلسلات التليفزيونية والاذاعية والنصوص المسرحية، من أعماله فى القصة والرواية: الصديقان (رواية) ١٩٧٦م البيت القديم «قصص» ١٩٧٩م - الاختيار «قصص» ١٩٨١ - اللوحة «رواية» ١٩٨٢م - وردة فى الخريف «رواية» ١٩٨٧م.

(٥) الياس فركوح - ولد فى عمان عام ١٩٤٨ - صدرت له رواية بعنوان «قامات الزبد» بالاضافة إلى المجموعات القصصية التالية: الصفعة - طيور عمان تحلق منخفضة - احدى وعشرون طلقة للنبى - من يحرث البحر.

(٦) منيرة شريح - من مواليد جلب ١٩٥٤م - صدرت لها الكتب التالية: لحظة انتباه «قصص» بالاضافة إلى مسرحيات وقصص للأطفال.

(٧) يحيى القيسى - مواليد قرية حرثا - شمال الأردن ١٩٦٢م - نشر العديد من قصصه القصيرة فى الصحف والمجلات الأردنية والعربية. له تحت الطبع مجموعة قصص بعنوان «الولوج فى الزمن الماء».

(٨) للتعرف أكثر على طبيعة التجربة القصصية عند الكاتب، يمكن الرجوع لمجموعته القصصية «العبور بدون جدوى» - دار فيلادلفيا للنشر - عمان الأردن - المكتبة الأدبية رقم ١ - ١٩٧٣م.

المتتبع للقصة القصيرة السعودية؛ يجدها ما تزال فى أزمة النوايا الطيبة، وسوء فهم طبيعة هذا النوع من الابداع الأدبى، بمعنى أن القصة كفن، من أعقد الفنون جميعا بما تتطلبه من تكثيف وتركيز؛ يشترك معها فى هذه الصعوبة مسرحية الفصل الواحد، والسوناتا فى الموسيقى، فكل هذه الأنواع من أشكال التعبير الأدبى تستلزم من الفنان وعيا كاملا بها؛ بقوانينها، بانجازاتها.. بطبيعة التعبير وأسس التجريب، ولن يتأتى هذا الأمر إلا إذا أجهد الكاتب نفسه فى التعرف على الانجازات المعاصرة التى قدمت الجديد لغة ومضمونا وشكلا؛ فعلى سبيل المثال لم يعد التكنيك قاصرا على تكنيك واحد؛ بل خرج منفتحا ومستفيدا من الأشكال الفنية والتعبيرية الأخرى من سينما ومسرح وموسيقى وشعر.. إلخ وتلك المسألة فى الحقيقة هى التى تجعل الناقد يقف حائرا امام القصص السعودية المعاصرة لوجود بعض التحفظات الفنية والتكنيكية على ما تقدمه المطابع من كتب تتناول هذا النوع من الابداع الأدبى.. فعلى سبيل المثال نجد الكاتبة السعودية «خيرية السقاف» تقرر من خلال مجموعتها **«أن تبحر نحو الأبعاد»** – وهى بمعرض الحديث عمن يقومون بتقديم القصص نقدا أو تقويما «ليتهم لا يبحثون عن أى تكنيك تعارفوا عليه عند تقديم الأعمال القصصية» وربما يكون فى هذه العبارة مغالطة لا سبيل إلى مناقشتها الآن؛ ولكنني أطرح هذا الكلام مستهلا به حديثى عن مجموعة **«الزحف الأبيض»** للكاتبة «لطيفة ابراهيم السالم». وقد جاء فى تقديم الكتاب «ان نادى القصة السعودى يصر على تقديم

هذه المجموعات القصصية لكتاب القصة الشباب فى بلادنا؛ وهذا الاصرار دليل على المواكبة والمشاركة لدفع عملية الثقافة والفن وتقديم الكلمة الناضجة للقارىء ليس داخل حدود الوطن؛ وإنما للقارىء العربى فى كل مكان» (١).

مجموعة **«الزحف الأبيض»** هى المجموعة الأولى للكاتبة تحتوى على ثلاث عشرة قصة؛ تشمل تسع قصص بطلتها امرأة؛ والقصص متعددة التجارب ولكنها تقدم دلالة واحدة؛ وأقصد بالدلالة - هنا - أن الكاتبة تعبر عن المرأة تعبيرا مستلهكا؛ لا جديد فيه؛ فالمرأة - لديها - دائما مقهورة.. مطحونة.. لا تملك أمر نفسها؛ فنجد البطلة فى قصة «قهقهة» تقول: «لقد عشت مسلوبة.. مسلوبة الارادة.. مسلوبة التفاعل» وفى قصة **«الحوار الأخرس»** تقول البطلة «متى كان بيد مثلى أن تضع حلولا».

وفى قصة ثالثة تقول: «ارداتى مقيدة دائما» تعبيرها عن المرأة الشرقية جاء مستهلكا لا يتعدى ما سبق تقديمه فى معظم الأعمال التى تعرضت لقضية المرأة. هناك قضايا أخرى تهم المرأة الشرقية وينبغى الاهتمام بها غير قضية التحرر؛ منها ضرورة أن تبحث المرأة عن وجودها الفكرى ودورها فى الحياة السياسية؛ وضرورة تأصيل قضية البحث عن وجودها الفعلى كعقل انسانى فعال.

- البطلة فى قصة **«التجربة»** عندما تعبر عن الرفض؛ نرى رفضها يجىء لا بسبب التمرد على الوضع القائم؛ ولكن بسبب شعورها بعدم قدرة الرجل على ضمان المستقبل المضمون لها.. وهى فى قصة **«المنطقة الوسطى»** نراها عاجزة عن مواجهة عواطفها تجاه الرجل الذى تحبه؛ فلا

تملك القدرة على مصارحته؛ بل تتساءل: الى أين أمضى؟؟ وهى فى قصة **«بكاء فى حلقى»** عاجزة عن مواجهة ومناقشة زوجها الذى تحس معه بعدم الاستقرار؛ وفى قصة **«عرض على المسرح الآخر»** لا تعرف الحقيقة الا بعد فوات الأوان؛ حيث أنها لا تملك حرية الاختيار وحرية الحوار.

وتأتى بقية قصص المجموعة **«الميت الذى ضاع - الوهم - الزحف الأبيض - الزمن الأسطورة - قطرة دم - الأمل الذى أرادت»** كى تقدم تجارب مستهلكة؛ وفى شكل بدائى جدا.. وبأدوات ضعيفة.. ويبقى أن نقول إن الكاتبة تملك حسا إنسانيا عاليا يمكنها أن تشتغله فى تقديم تجارب إنسانية عظيمة، فقط لو أنها اهتمت أكثر بفهم طبيعة الفن الذى تتعامل معه بقوانينه الخاصة جدا.

(٢)

وقصص «عبدالعزيز مشرى» (٢) تتسم بالغموض أثناء التجربة الفنية بحيث لا تتبين ما هو الموضوع بالتحديد، وبالتالى فان مضمون القصص لا يبدو ملموسا على وجه اليقين، الأمر الذى يجعلنا نتساءل: هل تستلزم التجربة القصصية ذلك التناول الذى يبعدنا عن الشخصيات، فلا نعرف أبعادها، ولا نعرف - بالتالى - مقدار تأثرها بالواقع بما يحمله من أبعاد خاصة؟ الإجابة على هذا: لابد للقصة أن تقدم لنا واقعا حيا وملموسا من خلال الشخصية واللغة والتناول وكافة أدوات الفن القصصى التى هى فى المقام الأول وسيلة لتوصيل التجربة ذاتها، ونجد أن الكاتب عندما حاول الاستفادة من لغة الشعر فى قصصه؛ أدى هذا

الاستخدام إلى ضياع المعنى، وأصبح الاسترسال العاطفى هو الغالب، وأصبحت العبارات نفسها بلا معنى وهذا منزلق خطير وقع فيه الكاتب، فنقرأ مثلا فى قصة **«الفارس قادماً داخل المدينة»** حين عاد صاحب الأوتاد كان يحمل بين يديه جذوعا، ينثرها على طول الطريق العريض، يتشبث بأقاصى الملاحم، ويطارد عناوين الحروب، ثم يخرج مجدوع الأنف، لا يرى علاقة من أجلها رحل بالأوتاد».

ومن عبارات الكاتب غير ذات الدلالة فى قصة **«غزال يلتحف أوراق الماء»** يقول: الحوافر تقرع زمن الهبوب؛ تمزق رحم الركود الصامت ص٣٤.

ونجده يأتى - فى قصصه - بألفاظ غريبة لا تعطى معنى محددا واضحا ولا تحمل - أيضا - جمالا مثل: «تموسقت» ص٤١.

وكذلك يلجأ الكاتب إلى التكرار الذى لا يقدم جديدا؛ ولا يدفع بالأحداث إنما هو استرسال زائد مثل قوله «عينا صالح نجمتان يسيل منهما وهج قلبه.. عيناه يسيل منهما وهجا، جرة حزن طويلة» ص٧٠.

وعناوين القصص لا تحمل دلالة، والعنوان فى القصة عليه ألا يفصح عن الموضوع؛ وعليه - أيضا - ألا يكون غامضا لا دور له.

أما عن اللغة فهى - بشكل عام - ينبغى أن تكون مختارة؛ وتؤدى دورها كاملا فى توصيل ما يريد الكاتب أن يوصله لنا، والقصة الحديثة فى مسار تطورها؛ وفى محاولة تميزها تعتمد على دلالة اللفظة إلى حد بعيد؛ فلم يعد السرد العادى والتكرار هما الشكل الأمثل للاستخدام اللغوى بل أن القصة الحديثة تبحث لنفسها عن اللفظة التى تحمل التوتر داخلها، وعلى الكاتب أن يجهد نفسه أكثر فى اختيار الاستخدام الأمثل

للغة القصصية التى هى الوسيلة الأولى لتوصيل المعنى، ولقد جاء فى تقديم الناقد «على الدمينى» لتلك المجموعة قوله: إننا امام القصة العواطف؛ ولسنا أمام القصة الفكر - ص٣.

ولا أجد مبررا موضوعيا يستلزم مثل هذا التقسيم الذى لجأ إليه الناقد؛ فالقصة فى البداية والنهاية توضح موقف الكاتب تجاه الحياة بوجه عام وهى - بالتالى - تحوى فى داخلها العاطفة التى تستلزم الصدق، ولو أنها فقدت إنسانيتها لتاهت وتاهت معها الحقيقة؛ وكذلك فإنها تحوى الفكر الذى هو فحوى الموضوع المتناول؛ وهذا التقسيم فيه تعسفا يجعلنا نقف حياله موقفا لاعادة النظر والمراجعة.

(٣)

والقاص «محمد على قدس» يعد واحدا من المتمردين على الشكل التقليدى للقصة يحاول فى مجموعته القصصية الثالثة **«هموم صغيرة»** (٣) أن يعكس بعض ملامح التجديد، اللغة تغلفها روح الشعر وإيقاعاته، ويعتمد على إبراز الدلالة أكثر من اهتمامه برسم الموقف القصصى أو بناء الشخصية، واللحظة عنده قصيرة فى محاولة للتخلص من رتابة السرد القصصى، بالاضافة إلى أنه يستفيد من أدوات القصة الحديثة كالمونولوج والتداعى - والقضية فى قصص المجموعة حاضرة، لأن التجارب تعبر - فى مجملها - عن الإنسان وطموحاته واصطدامه من أجل تحقيق الطموحات حتى أقلها وأبسطها.

وفى المجموعة قصص يتضح فيها الأثر المصرى - إن صح التعبير - وأعنى بالأثر؛ أن الكاتب كتبها وكأنه فى مصر وليس فى السعودية؛

ويتمثل هذا في: وجود المثل الشعبى العامى المصرى مثل «ما ينوب المخلص إلا تقطيع هدومه».. فى قصة **«فى الفم دم وتراب»** يقدم بطله وهو تائه وحائر؛ يبحث عن الحقيقة؛ ويؤكد قيم الحب والجمال؛ لكنه يصطدم بالآخرين الذين يجهضون فيه كل الآمال. فهو يشاهد صراعا بين اثنين لا تربطه بهما أية علاقة، لكنه اندهش لهؤلاء القوم الذين يقفون وهم يشاهدون الصراع؛ يتساءل فى عجب «كيف يحلو لأولئك الجبناء الأوغاد رؤية صراع كهذا؛ كأنهم يستمتعون بمشاهدة «ديوك» تنقر فى حرافة وإتقان رؤوس بعضها؛ هم والله ليسوا ببشر» ص١٤.

- وشمر عن ساعديه؛ ودخل الصراع للعمل على إنهائه؛ لكى يناله من الأذى الكثير وتتهمه الشرطة؛ ويتحمل وحده مسئولية ما حدث وما يحدث لا لشىء إلا أنه أراد أن يكون ايجابيا فى الفعل، والكاتب لم يكن همه أن تأتى التجربة ترجمة للمثل العامى المصرى، بل جاءت تعبيرا عن حقيقة عامة مؤداها: ضياع الحقيقة لغلبة الأفعال السلبية فى الحياة المعاصرة على الأفعال الإيجابية المسئولة، ونجده - كذلك يستفيد من الأغنية العامية المصرية فى قصة **«تداعيات شوق عند الغروب»**. حيث نجد البطل المحب يتداعى متذكرا تلك الحبيبة المجهولة لنا، والمعلومة لديه؛ يبثها أشواقه وأحزانه؛ لحظة غروب الشمس، يتناجى مع تلك الأغنية الهامسة التى تدعو إلى «عد أوراق الشجر.. عد النجوم.. عد حبات المطر.. عد البشر».

ويستمر التداعى؛ إلى أن يبتلع الأفق قرص الشمس، إذن هى لحظة قصصية جاءت من جزء ضئيل من الزمن؛ نجح القاص فى التعبير عن مشاعر بطله وما يجيش فى نفسه، وواضح تأثير العامية المصرية على

اللغة القصصية لديه، فنراه مرة أخرى يلجأ إلى الأغنية، فها هى أغنية «وتعال شوف أد إيه بحبك» يضعها داخل السرد القصصى الفصيح؛ وفى الوقت نفسه يأتى بمفردات فصحى لا تستخدم كثيرا فى حياتنا المعاصرة مثل: برصاء فى عبارته «الشمس برصاء» ص١٩ يتموسق فى عبارته «ينسكب فى أعماقه.. يتموسق مع الحزن والوجد» ص٢٠.

ونجد تأثره بالقصيدة الفصحى العربية كما فى قصة **«المهر الحرون»** يعبر - من خلالها - عن تناقض العواطف واختلاف النظر إلى المشاعر ومحاولة ترجمتها، فالرجل فى القصة يشعر أن ارتباطه بتلك المرأة هو قدره لا أكثر، والمرأة فى القصة تريد منه التعبير عن حبه، وتحسب عواطفه - لغياب ما تريده منه - بليدة. تقول «كنت أرى العيب فى انتمائك للخيال إلى الحد الذى أبعدك عن الواقع. لكنى اليوم أرى فيك عيبا شائنا. وهو أنك بليد العواطف.. أريدك أن تجهر بجنون حبك لى، وتعلن للناس بأنك لى؛ تقبلنى فى جنون جهارا، وتلثم الأرض التى أقف عليها، لأمتص غرورهم» ص٢٦.

لكن البطل عاجز عن تلبية احتياجات المرأة إلى العشق والحب، وهو يشعر - بالتبعية - بغياب عواطفها تجاهه.

كل يحس بنقص ما، لكن لا يحدث التقاء فى المشاعر، لغياب المصارحة والعفوية فى العلاقة، انه ميراث للنظر المتخلف لطبيعة العلاقة بين المرأة والرجل فى الشرق، عبر عنه الكاتب بلغة شعرية أفسدها فى أحيان صوته ككاتب يقول: صمت، وهل للمهزوم غير الصمت» ص٢٦. ويكرر نفس الجملة ص٢٧.

- وعن تأثره بالأغنية العربية الفصحى فى إحدى قصصه: «قال وهى

تنظر إليه مسبلة أهدابها، وشعرها يسافر فى كل الدنيا كما وصفه نزار» ص٢٥.

ونرى أن قصة **«قراءة فى وجه حبيبتى»** تخرج عن نطاق القصة بمفهومها الفنى فهى لوحة عشق لمدينة جدة كتبها القاص مقالا فى صورة أدبية، وليست مقالا قصصيا، فالمقال القصصى شىء والقصة القصيرة شىء آخر، أنه شىء أقرب إلى النمذجة الصحفية منه إلى القصة القصيرة.

وفى قصة **«وتوالى سقوط الأشياء»** يعبر الكاتب - من جديد - عن أزمة الإنسان المعاصر فى مواجهة أشياء لا دخل له فيها بحثا عن الحقيقة، كما حدث فى قصة **«فى الفم دم وتراب»** البطل يرى حادثا لعربة انقلبت ومات سائقها، والمحقق يستعين به، وصولا لحقيقة الحادث لكن البطل يشعر بالخوف والارتباك، فيلحظ المحقق هذا فيخبره «عليك أن تفهم أولا وقبل كل شىء أنك هنا كشاهد وليس متهما، لا داعى للخوف والارتباك، يمكنك أن تقول أنك لم تر شيئا البته وينتهى الأمر.. إلخ» ص٣٢ ولكن البطل يسرد ما حدث وتنتهى القصة وهو على حالة من الارتباك والارتعاش.

والتعبير عن حالة الضعف الإنسانى نجده فى قصة **«المتسلط»** فالإنسان ضعيف أمام الموت، مهما كان قويا أو متسلطا، فحامد الزعفرانى يسميه الناس «حامد الشرانى» لأنه متسلط ويأتى أفعالا كلها افتراء وتسلط بورقة صغيرة قلب بيتا من البيوت رأسا على عقب، كان متسلطا حتى على ابنه، أرغمه على تطليق زوجته التى انتفخ بطنها بحمل، هو ثمرة زواج قصير.. » ص٤٢.

لكن حامد الزعفرانى يضعف ويحزن حزنا يهد الجبال - على حد تعبير الكاتب - عندما يموت ولده الوحيد، ولكن القصة مليئة بالعبارات التقريرية والمباشرة، وتعليقات الكاتب مثل «حامد الزعفرانى بشر بشر وان تحجر قلبه» ص٤٥.

«حينما تتداعى أمامه الآن كل الصور» ص٤٥.

«صمت موحش يسود الشارع» ص٤٦.

- مثل هذه العبارات كان يمكن للكاتب أن يعبر عن مدلولاتها بمواقف قصصية أو بفعل درامى داخل السرد القصصى ذاته، يحدث تلك الهزة المطلوبة داخل المتلقى، ويحدث - كذلك - الصدق الفنى معيار العمل الجيد.

أما قصة العنوان **«هموم صغيرة»**، فيعبر فيها الكاتب عن غيرة الزوج من ولده الصغير، لأنه استولى على حب المرأة الزوجة، وظن الأب أن الطفل قد شاركه فى حب المرأة، فعاش هذا الهم، لكنه - فى الواقع - هم صغير جدا..

إن هذا الموقف يذكرنا بمسرحية الكاتب النرويجى «هنريك ابسن» **«أيولف الصغير»** الزوج وزوجته معا، وشهوة «ريتا» الملتهبة تشتعل، وتود أن تمتلك زوجها وأن لا يشاركها فيه أحد. ولهذا تكره الكتاب الذى يؤلفه، وتغار من أيولف الصغير، وتتمنى لو لم تكن قد ولدته، بل تلمح إلى رغبة آثمة.

وصوت الكاتب كان واضحا فى بعض أجزاء القصة مثل: «إحساسك بالظمأ يتلاشى حين تجد من يشاركك فيه وهو شحيح» ونجد كذلك بعض الألفاظ المهجورة مثل: أسيخ فى العبارة «استشعرت كأنى أسيخ فى

مال متحركة » ص٤٩.

وقصة **«الخوف»** تعبير عن حالة الخوف الذى يشعر به الزوج، الخوف على مصير زوجته المريضة، الكاتب يعبر عن ذلك الخوف مرورا بكل المعانى الإنسانية النبيلة التى تكشف عن حب ذلك الزوج لزوجته، والزوجة المريضة لا يهمها من أمر مرضها شيئا، فكم هى سعيدة بحب زوجها لها واهتمامه بها «تعلقه بها، تدفع حياتها ثمنا لنبضة حب وخوف، نبض بها قلبه من أجلها» ص٥٨.

وفى قصة **«ويكبر السؤال»** يعبر الكاتب عن تلك الشجون التى يحياها بطل القصة، حيث مات والده وقد تركه فى كنف عمه ورعايته، العم يعامله معاملة سيئة والولد يتساءل لماذا؟ وأبوه قد ترك مالا كثيرا ومتجرا، لكن العم استولى على كل شىء ويعمل الولد فى متجر أبيه كالأجير. ونلاحظ أن صوت الكاتب كان واضحا فى بعض عبارات القصة مثل: «وما أكثر المرات التى يصاب فيها حلقه بالجفاف» ص٦٣ و«الظلمة الحالكة».

وعلى العكس من تجربة **«قراءة فى وجه حبيبتى»** تجىء قصة: **«البحث عن مرفأ آخر»** رغم اتفاق الموضوع، وأعنى به «حب الجدة» حيث نرى الكاتب وقد وضع التجربة فى قالب قصصى، فالبطل يتعرف أثناء السفر بالطائرة على امرأة يحادثها وتحادثه فنعلم أنه قد ماتت زوجته منذ فترة وهو يبحث عن مرفأ يستريح إليه ومن خلال الحوار الذى اعتمدت عليه التجربة يقرر ان مرفأه القادم «جدة». المرأة والوطن وجهان لعملة واحدة، هى حب الانتماء لشىء محبب إلى النفس.

ولكن ما يعيب هذه القصة - من زاوية المعالجة الفنية - هو المباشرة فى

اختيار الموضوع ذاته، والنهاية كانت أداة لهذه المباشرة، يقول فيها: «وتطلعت نحوى وفى عينيها إشراقة أمل.. فاستطردت قائلا «جدة مرفئى القادم»».

وحب الكاتب لمدينة جدة يظهر تأثيره فى أغلب قصص المجموعة، فالمرأة البيروتية فى قصة **«أحزان امرأة بيروتية»** جاءت إلى جدة هربا من الحرب والدمار، فقدت زوجها وابنتها وبقية أهلها، جاءت لتأمن من الخوف، طفلها على صدرها» ص٧٤.

– ولكن ظاهرة وضوح صوت الكاتب فى قصص المجموعة، يتضح – كذلك – فى هذه القصة مثل عباراته: «ما أقسى أن يصبح الوطن كفنا لأهله» حزن بيروت يصبح موال قهر يتغلغل فى الأعماق، يصبح سكينا ملتاثا يخترق الصدور، حزنها يتفجر فى اللحظة، ص٧٣.

ويبقى فى النهاية أن نقول انه ينبغى على الكاتب أن يتخلص من تلك المباشرة والخطابية التى تجيء بسبب حضور صوته ككاتب؛ فلو راعى هذه النقطة فسوف تكون تجاربه القادمة أكثر نضجا وأكثر فنية؛ خاصة أنه يملك قدرا كبيرا من فهم العلاقات والقدرة على تحليلها بالإضافة إلى وعيه بطبيعة العمل الفنى محل الإبداع.

(٤)

وعن المحاولات الأولى فى كتابة القصة فى المملكة العربية السعودية؛ يحدد الناقد السعودى د. منصور إبراهيم الحازمى فى كتابه **«فن القصة فى الأدب السعودى الحديث»** (٤) أن هذه المحاولات تعود على وجه التقريب إلى نفس التاريخ الذى تحدد بظهور محاولات القصة

الطويلة، إذ ظهرت أولى محاولات القصة عام ١٩٢٦؛ حيث كتب «محمد حسن عواد» فى كتابه **«خواطر مصرحة»** - فى ذلك العام - قصة قصيرة أو محاولة قصصية بعنوان **«الزواج الاختيارى»** ويخلص إلى أن نشأة القصة السعودية القصيرة كانت نشأة قلقة متعثرة، تنظر إلى التراث مرة وإلى القوالب الحديثة للقصة مرة أخرى؛ وهى فى بداياتها من الناحيتين الزمنية والفنية لا تختلف كثيرا عن مثيلاتها فى معظم البلدان العربية الأخرى، وتأتى مجموعة **«لا ليلك ليلى ولا أنت أنا»** (٥٥) للقاص «عبدالعزيز صالح الصقعبى» وهو واحد من الكتاب المنتمين إلى نادى الطائف الأدبى الذى يقف إلى جوار المواهب الأدبية الشابة وقفة جادة وأصيلة؛ يأتى هذا الكتاب لكى يؤكد على شيئين:

أولهما: أن هناك من الكتاب الجدد من فهم طبيعة هذا الفن، فلم يقع فى أخطاء وقع فيها من سبقوه من كتاب القصة «الرواد» وهذه مسألة تؤكد حرص الكاتب الجديد على أن يتعدى من سبقوه، خروجا عن دائرتهم المحددة؛ وبحثا عن طريق جديد يرى فيه كتاباته المتميزة.

والشىء الثانى: هو وقوع هذه المجموعة فى كثير من الأخطاء الإبداعية التى يقع فيها كل كاتب مبتدىء لا يحاول الاستفادة من إنجازات القصة المعاصرة فى العالم وفى مصر - بوجه خاص - وأقول مصر؛ لدورها الرائد فى هذه المنطقة؛ إذ نرى الكاتب السعودى «أحمد السباعى» يقول:

اعترف لكم أن مصر بصحفها ومجلاتها ومؤلفاتها ومحطة إذاعتها وقادة الفكر فيها على العموم أساتذة لنا. ويوافقه على هذا الرأى الكثير، ويرجع البعض الآخر مصادر الاستفادة فى التطور الإبداعى فى

السعودية إلى الأدب المهجر ثم الأدب المصرى. **أقول هذا الكلام مؤكدا** ضرورة اطلاع الكاتب الجديد فى المملكة على إنجازات القصة الحديثة فى العالم ومصر خاصة، لتوحد الهموم والمشاعر المشتركة لأبناء المنطقة العربية.

- والمجموعة تحتوى على خمس وعشرين قصة تتناول قضية الإنسان وأزماته الذاتية فى مواجهة المثال.

فمثلا فى القصة التى تحمل المجموعة عنوانها **«لا ليلك ليلى ولا أنت أنا»** يقدم الكاتب موقفا تقليديا فى أسلوب قصصى باهت، فالزوجة تتزوج من رجل كبير فى السن، ضعيف ومريض وصاحب ثروة طائلة، يموت ويتركها وحيدة فى هذا العالم، أرادت أن تعود لمن أرادها يوما زوجا له، لكنه «كان أضعف من أن يبقى رغم أنها لم تطلب منه بل طلب هو منها أن تشاركه وأدت عمله بإخلاص» ص٧٢.

وفى الجزء الثانى من القصة يقدم الكاتب وجهة نظر البطل «المحب القديم» انه لن يتزوج بتلك المرأة؛ لأنه يتساءل: كيف أنظر إلى بقايا تزوجت قسرا رجلا فى عمر أبيها؟؟ ص٧٢ وعليه فهو يتركه فى وحدته رافضا الاقتران بها. والكاتب يقدم قصته - وغيرها - من قصص المجموعة فى أسلوب تقريرى مباشر يغلب عليه صوته الخاص، ولكنه ينجح فى قصة **«الليل وهاجس غريب»** فى نقل هواجس البطل التى تنتابه فى الليل؛ فهو يحلم بأن يكون صاحب منزل كبير ومتجر يقدم هذا من خلال لغة بسيطة وموحية برغم وجود بعض التراكيب المستهلكة والمباشرة؛ وحالة الحلم أيضا تنتاب بطل قصة **«آمال واهية»** والموضوع تم بمعالجة مكررة لا جديد فيها.

ورحلة البحث هي سمة من سمات قصص كثيرة في هذه المجموعة مثل «البحث عن التراب»، «**السراب**» ولا يهتم الكاتب بالخلفية أو الوضعية الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية التي تحكم كل هذا، ويقوم بتبرير أفعال الأبطال في القصص فتبقى - في النهاية - تلك الموضوعات بلا هوية واضحة، وبلا معالم محددة.

الكاتب يعتمد على التقسيمات الرقمية في بعض قصصه، فمثلا قصة «**ممارسة اللعب مع شاب**» يقدمها الكاتب في خمسة عشر جزءا جاءت بطريقة دعائية وخطابية، ولا يوجد في القصة ما يبرر هذا التقسيم على المستوى الفني وهو في قصة «**الشمس طفلة**» يقدم حالة هي إلى الشعر أقرب منها إلى القصة القصيرة، فالقصة القصيرة لها خصوصيتها وليس كل كلام مرصوص يعد قصة..

(٥)

وينتمي القاص «محمد منصور الشقحاء» إلى الكتاب الذين يحاولون تشكيل ملامح محددة للقصة القصيرة السعودية المعاصرة، وينتمي - مرحليا - إلى الجيل الثالث الذي ظهرت إبداعاته في السنوات الأخيرة، ويضم كتابا كثيرين منهم: سليمان سندي وعبدالله السالمي وحسين علي حسين وأنور عبدالمجيد وفهد الخليوي وأحمد إبراهيم يوسف وعلي حسون وسباعي عثمان ولطيفة السالم ومحمد علي دس.. وغيرهم، والجيل الثالث جاء لاحقا لجيلين سابقين: أولهما يمثله الكتاب الذين ظهرت أعمالهم القصصية في الثلاثينيات ومنهم: أحمد رضا حوحو ومحمد علي المغربي ومحمد أمين يحيى ومحمد عالم الأفغاني؛

وفي تلك الفترة غطى الاهتمام بالشعر على الاهتمام بالقصة وكان الاتجاه الفني الذي ساد في إنتاج الأول هو الاتجاه الرومانسي، وكذلك الاتجاه نحو «الواقعية» أو «الطبيعية». والجيل الثاني وفيه تألقت أسماء مثل: عبدالله الجفري. وعلوي طه الصاوي ود. محمد عبديماني ود. عصام خوقير وحامد الدمنهوري وخديجة السقاف وعبدالله جمعان وعبدالعزيز صالح الصقعبي.

والقصة - بمعناها الواسع - «معروفة في المجتمع السعودي في مرحلة النشأة ومنتشرة مثل: قصص العرب وأيامهم وحكايات الأسمار والسير والملاحم والقصص الشعري والمقامات وقصص الأمثال والقصص القرآني؛ وقد كان يصاغ على منوال هذه القصص؛ قص شعبي يتسامر به الناس في البيوت والمقاهي» (٦) وكانت أول أشكال الأسلوب القصصي قد ظهرت في صورة مقالات كتبها بعض الأدباء الشبان في كتابي **«أدب الحجاز»** و**«خواطر مصرحة»** (٧).

ويحدد بعض الباحثين أسباب اللجوء إلى كتابة القصص؛ ونجد على رأس هذه الأسباب؛ إحساس «الأدباء بخطورة سلبيات الحضارة الغربية المادية على مجتمعهم الإسلامي؛ فهبوا للكتابة وهدفهم الأول ايقاظ المجتمع للمحافظة على قيمه وأخلاقياته؛ وكانت إحدى وسائلهم كتابة القصص» (٨).

- ونعتقد أن هذا السبب وحده لم يعد كافيا في واقعنا المعاصر، ليكون دافعا من دوافع الكتابة، لأن المتغيرات المختلفة في أي مجتمع تعد من العوامل إلى تحرك دوافع الكتابة؛ بل وتكون خلفية حاضرة للإبداع؛ وهذا ما لمسناه في بعض قصص **«الزهور الصفراء»**.

إن قصص «محمد منصور الشقحاء» لم تجيء بمعزل عن كل ما سبق طرحه؛ فهي وان خالفت بعض القواعد التي استندت إليها أعمال الرواد في المملكة؛ إلا أنها - وبشكل غير مباشر - تعد امتدادا لكل أعمال السابقين من عدة زوايا أهمها: أن الكاتب حاول - من خلالها - التعبير عن كافة المتغيرات التي أصابت المجتمع السعودي خاصة بعد اكتشاف البترول؛ ودخول المملكة إلى عصر التقدم التماسا لأسباب الحضارة والرقي، بالإضافة إلى رصده لظاهرة فرضت نفسها في المجتمع السعودي خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، وأعني بها الهجرة من الريف والبادية إلى المدينة بحثا عن فرص معيشية أفضل، والتماسا للرزق.

- هذا بالإضافة إلى انتماء الكاتب إلى المدرسة الواقعية؛ تلك المدرسة التي انتمى إليها رواد القصة في السعودية؛ ممن مثلوا الجيل الأول الذي سبق تحديده.

- وبقدر ما جاءت قصص المجموعة امتدادا لأعمال السابقين؛ إلا أنها التمست بعض جوانب التجديد استنادا إلى ما انجزته إبداعات كتاب هذا النوع الأدبي عالميا وعربيا؛ وبخاصة معطياتهم في القصة الحديثة شكلا وموضوعا.

إذن فالكاتب «محمد منصور الشقحاء» لم ينفصل كلية عن سابقيه بقدر اتصاله بهم؛ ولم ينفصل - كذلك - عن معاصريه بقدر محاولته الاستفادة منهم؛ فهو - إن صح التعبير - ينطلق من القديم بأساليب معاصرة جديدة؛ وهذا ما لمسناه على مستوى الشكل والمضمون، وأيضا في طريقة معالجة الموضوعات. وإذا كنا أوضحنا أن «الشقحاء» ينتمي - إبداعيا - إلى تيار الواقعية، فإننا نحدد هذا من أجل الوقوف على

تجاربه والتعرف على طريقة معالجة الموضوعات؛ ومدى استفادته من متغيرات العصر؛ لأننا نعلم أن مفهوم الواقعية فى الفن غير واضح بشكل نهائى، حيث إن البعض يشير إلى أنها طريقة التعامل مع الواقع؛ والبعض الآخر يقدمها كمذهب أدبى؛ ولذلك فإننا نجد هذا الخلط الدائم بين الواقعية والطبيعية؛ ونحن نميل إلى الرأى الذى يرى أن «المدلول الاصطلاحى للفظة الواقعية كمذهب أدبى؛ لا ينفصل انفصالا كليا عن المدلول الاشتقاقى المستفاد من كلمة واقع، فالواقعية تسعى إلى تصوير الواقع وكشف أسراره وإظهار خفاياه وتفسيره؛ ولكنها ترى أن الواقع العميق شر فى جوهره؛ وأن ما يبدو خيرا ليس فى حقيقته إلا بريقا كاذبا أو قشرة ظاهرية».

– وموضوعات الكاتب متعددة ومتنوعة ومعبرة – فى الوقت ذاته – عن الإنسان المعاصر فى لحظات اصطدامه مع الواقع والحياة؛ بل واصطدامه مع نفسه والآخرين، والصراع هو سمة هذه الأعمال انه صراع من أجل الوصول إلى اهداف محددة فى زمن لا يحدد أهدافا واضحة، لغلبة العناصر المادية على العناصر الروحية، ولغلبة الظلم الإنسانى على العدل الواجب. وبالقدر الذى وجدنا فيه قصصا تندرج تحت الواقعية؛ وجدنا قصصا أخرى لم تستند إلى الواقع استنادا حميما، بل كان الواقع فى الخلفية تماما؛ وكانت الفكرة التى يريد الكاتب توصيلها إلينا فى المقدمة؛ فغلبت الفكرة على الموضوع أثناء المعالجة؛ وكانت تلك التجارب أقرب إلى التجريدية منها إلى الواقعية؛ لكنها ليست تجريدية بحتة لأن الكاتب – كما ذكرنا – كانت عينه على الواقع ولكن من بعيد. ولذلك فقد غلبت الذهنية على هذا النوع من القصص.

وما يعنينا الآن هو تناول القصص التى تندرج تحت تيار الواقعية، وهى على الترتيب التالى: **البحث عن بقية - فى انتظار الحافلة - أهازيج ميلاد جديد - أوراق اليانصيب - رجل يبحث عن وظيفة - أوراق امرأة عاملة - الليل الذكرى المرتخية**. وهو فى هذه القصص قد عالج موضوعات شتى؛ وقدم أفكارا مختلفة من حيث الرؤية الفنية؛ فكانت محاولة التعبير عن المتغير الكبير الذى حدث فى المملكة؛ وأعنى به اكتشاف البترول، وانعكاس هذا المتغير على سلوك الشخصية؛ ونظرتها إلى الحياة وإلى نفسها؛ وإلى الآخرين؛ كل هذا كان هو المحور الذى اعتمدت عليه قصة **«البحث عن بقية»** وقصة **«أهازيج ميلاد جديدة»** وقصة **«فى انتظار الحافلة»** فالكاتب لم ينفصل عن ماضى وطنه ولم ينفصل - كذلك - عن حاضره؛ بل انه وضع تاريخ الوطن فى ذاكرته باحثا فيه عن دوافع التغيير. فعندما قامت المملكة العربية السعودية فى ٢١ جمادى أول ١٣٥١ - ٢٢ سبتمبر ١٩٣٢م؛ ودخلت البلاد كدولة مستقلة فى عصر البناء؛ نجد أن «الفترة التى سبقت انتهاء الحرب العالمية الثانية، كانت الحالة الاقتصادية البلاد فيها ضعيفة؛ فموارد الدولة قليلة وعدد كبير من السكان يعتمد على الرعى والزراعة والقليل منهم يعمل فى مجال التجارة، وكانت الغالبية العظمى من الشعب تحت خط الفقر، ولم تبدأ الحالة الاقتصادية فى الانتعاش إلا فى أواخر عهد الملك عبدالعزيز الذى توفى عام ١٣٧٣ هـ - ١٩٥٣م ليتولى بعده ابنه الملك سعود؛ فيتدفق البترول فى عهده بكميات كبيرة ويبدأ فى تطوير المؤسسات التى أنشأها والده؛ ويتحقق فى عهده الكثير من الإنجازات الحضارية، وتنتعش الحالة الاقتصادية والاجتماعية للمواطنين، ويستمر

ذلك طيلة حكمه التى دامت عشر سنوات؛ حيث تم خلعه عام «١٣٨٤-١٩٦٤م» لتدخل البلاد بعد ذلك فى مرحلة جديدة. (١٠).

- تلك المرحلة طرحت بعض الظواهر الجديدة من أهمها: الهجرة من الريف إلى البادية ونرى «الشقحاء» يعبر عن تلك الظاهرة فى قصة **«البحث عن بقية»** نجد بطل القصة «ناجم» قد أحيل إلى التقاعد؛ وكان يعمل بإحدى الدوائر الحكومية على بند العمال؛ يتجه بعربة أكبر أنجاله إلى القرية التى غادرها فى شبابه؛ متذكرا كل ما حدث له وما مر به من مواقف أثناء جلوسه بجوار ولده؛ ونعرف أن أباه «رافع» قد أكلته الوحوش ذات شتاء حين تاه فى الشعاب والأودية حين همس صوت مجهول بأن «رافع» قرر سرقة أغنام جماعته والهجرة إلى الشرق لشراء قطعة أرض يبنى فوقها مقهى؛ ونشأ «ناجم» فى ظل تلك الظروف القاسية نفسيا واقتصاديا؛ تزوجت والدته؛ وأنجبت غيره، لكن «ناجم» أراد أن يحقق حلم أبيه القديم، فغادر القرية بعد أن جلس فى صدر مجلس الشيخ بملابس نظيفة وبشت غال الثمن؛ غادر القرية تاركا «بشته» دون رجعة ووصل إلى الشرق وتوجه مع العمال واستخرج بطاقة عمل من إحدى الشركات ثم التقى مع «جمانة» التى كان يحبها فتزوجها، ترك الشركة وافتتح مقهى على الطريق الجديد واستعان بأطفاله الثلاثة فى تأمين طلبات الزبائن، إلا أنه قرر أن يلحق أولاده بالمدارس وتم له ما أراد واستقر فى مسكن صغير فى أطراف المدينة والتحق بإحدى الدوائر الحكومية، لقد استطاع أن يحقق كل الأحلام التى عاشها والده ولم يستطع تحقيقها؛ لكنه اشتاق إلى القرية وإلى الماضى وعندما عاد إليها لم يجدها.. لجأ الكاتب إلى أسلوب التذكر لكى يحل

به المعادلة الفنية الصعبة التى تعطيه فرصة استعراض أكثر من حدث فى وقت واحد، إن التكنيك الذى لجأ إليه الكاتب يمكن أن يندرج تحت ما يمكن تسميته بتتبع تاريخ الشخصية ولو فى حيز ضيق؛ هو الحيز الذى يسمح به تكنيك القصة القصيرة؛ وذلك التتبع وجدناه بشكل ملحوظ فى بعض أعمال «نجيب محفوظ» خاصة روايته **«من التاريخ السرى لنعمان عبدالحافظ»** وغيرها من الأعمال التى تعتمد على الشخصية القصصية فتكون هى المحور الذى تدور من حوله كل الأحداث؛ وما دونها إنما يكون فى خدمتها؛ للعمل على تطورها نحو الغاية التى تطمح من ورائها القصة.

وفى قصة **«أهازيج ميلاد جديدة»** نجد الكاتب يعالج نفس الموضوع؛ فشخص القصة الذى أتم ثمان عشرة سنة من عمره؛ يرغب فى الرحيل حيث الجميع يبحثون عن الذهب؛ يعيش مع جدته التى أصرت على مرافقته فى رحلة الغربة، والكاتب يرصد الحالة النفسية التى يكون عليها الاثنين «الشاب/الجدة» وهما فى رحلة السفر إلى أرض الذهب، يرصد - كذلك - ما يحدث من حولهما فى المكان؛ والطريق؛ حيث الكل يعيش رغبة الحياة التى «هى بدورها دافع للبحث عن عمل، انهم يذبحون الأبقار فى الشوارع ويلطخون الجدران بالبقايا» ص٢٨.

وهذا الهرج الذى ساد الشارع حيث تم العثور على قتيل مجهول الهوية فى إحدى الدور الخربة التى يأوى الغرباء إليها أثناء الليل بحثا عن الراحة.

إن الكاتب يحاول التعبير عن تلك المتاعب والمخاطر التى صاحبت التحول فى المجتمع السعودى نتيجة اكتشاف البترول، وتلك الرغبة فى

تحقيق الطموحات فى ظل هذا التغير الجديد. إن تحقيق الطموحات جاء محاطا بالموت والعذاب، دعك من الغربة، ورغم هذا فإننا نجد البطل فى القصة سعيد.. سعيد برغم المخاطر التى يراها بعينيه، وبرغم الصعوبات المحيطة به.

العلاقة بين الشاب/الجدة؛ علاقة بين الجديد الراغب دوما إلى التغيير، والقديم الخائف من المستقبل المحفوف بالمخاطر والمتوجس من تبعات هذا الجديد المجهول ورغم أنها علاقة تسير فى اتجاهين متضادين من زوية رؤية الواقع؛ ومن زاوية النظر إلى الحياة؛ إلا أنها فى النهاية تلتقى عند نقطة واحدة هى: حتمية مواجهة المجهول؛ والبحث عن هذا الميلاد الجديد.

ولكن ما يؤخذ على التجربة – من زاوية المعالجة – هو: أن الكاتب لم يهتم بتعميق العلاقة القائمة بين الجدة والشاب، رغم أنها علاقة تحتمل الكثير من الدلالات التى تخدم الموقف القصصى؛ وكما بينا أنها علاقة تقوم على قانونين مختلفين تماما فى التفكير والحلم والرغبة، نرى شخص القصة فى انتظار الحافلة التى ستقله إلى مكان آخر، تنتابه مشاعر شتى موضوعية وذاتية: المشاعر الذاتية حين استباحت الهواجس واقعه، فيشعر أن هناك من يقتلون مرحلة الصحو التى تنتابه، فيأخذ فى الهذر فى محاولة لإسكات من حوله رغم المقاطعات الواضحة، يرصد الحالة التى آل إليها جانب من الوطن يقتلون فيه الجياد الأصيلة والكلاب الضالة؛ حتى القطط لم تسلم من حجارة الأطفال، ولذلك فان دكاكين الأطراف الصناعية تكثر فى تلك لمنطقة حيث يوجد المشوه أو مبتور أحد الأطراف؛ أنه يرصد هجرة المزارعين من أرضهم، حيث تم

غرس مداخن ذات دخان أبيض، البطل وسط كل الهواجس التى تنتابه لم يستطع اللحاق بالشاحنة رغم حرصه على الرحيل قبل الموعد بثلاثة أيام وهو يسأل عن تلك المرأة التى اعتلت المقعد بجواره ذات مساء؛ لكنه لا يعرف أين ذهبت عندما صعد إلى الحافلة وجدها تحتل مقعده المدون رقمه فى بطاقته، وعندما حدث عطل فى جهاز الحافلة، تعطلت عن السير، وظل شخص القصة يبحث عن تذكرته فلم يجدها، فطلب منه الترجل، وأفسح له الطريق للعودة إلى صالة الانتظار. الشاحنات أقلعت أمام عينيه فارغة، فهم لا يريدون تأخير الرحلة، ويعود شخص القصة إلى صالة الانتظار باحثا عن اسمه فى قائمة الأسماء، لكى يستطيع أن يستقل حافلة جديدة، وعندما يشير وموظف شباك التذاكر إلى اسم المرأة التى وضع تحته خطا أحمر، سائلا إياه: أليست هى؟؟ إلا أن شخص القصة لا يتذكر أسمها ومن ثم ينفى أنها هى.. ويشك الموظف أن شخص القصة معه أطراف صناعية، إلا أنه ينفى ذلك لقدرته على الحركة وحمل الأشياء، ويتسلم البطاقة لكنها لم تحمل رقم المقعد أو المكان المخصص.

والكاتب «محمد المنصور الشقحاء» يحاول التعبير عن البراءة المفقودة فى عالم الكبار المليء بالعنف والدمار والكراهية؛ إن البراءة تسحق بأقدام هؤلاء الذين لا يريدون لها أن تحيا فى عالم جميل؛ كل هذه المعانى نجدها فى قصته: **«أوراق اليانصيب»** (١١) فهو قد التقط موقفا عالجه بذكاء؛ وبأدوات فنية حققت جوانب جيدة أثناء المعالجة أنه يعبر عن موقف الطفل تجاه ما يحدث حوله، موقفه أمام نفسه وأمام الآخرين.. الآخرون جاءوا إلى المبنى الكبير فى عربة «جيب» محملة

بمتفجرات وقفت أمام المبنى الذى انفجر وتناثر الغبار فى الفضاء، ومات بعض الناس والطفل لم يهتم بأوراق اليانصيب التى تناثرت على الأرض أثر الانفجار، بقدر اهتمامه بالبحث عن تلك الفتاة التى دخلت مع رفيقها إلى المبنى «قبيل الانفجار» انه يخشى عليها من الموت، لأنها اشترت منه بعض أوراق اليانصيب وتنازلت عن بقية القطعة النقدية له، بعد أن مسحت على شعره، إن لسمة الحنان أثلجت صدر الصغير، أنه لا يعلم أنها هى التى قامت - ورفيقها - بنسف المبنى، ما أن رآها ورفيقها حتى أخذ يعدو وراءهما، لكنها ظنت به الظنون «فاكتسى وجهها الأشقر بالفزع، وأعدت العربة للانطلاق ثم تأملت رفيقها فى المقعد، كان صامتا، تجلدت تقاسيم وجهه، تحجرت أطرافه، وأنصب نظره على الصبى الذى أخذ يقترب من العربة، راقبت اتجاه نظرات رفيقها المتجلدة، لم يبق للصبى سوى خطوات ويلامس العربة وهنا رفعت قدمها من فوق الكابح، ومرت العربة فوق جسد الطفل الذى تضرج بدمه وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة» ص٤٤.

- تعبيرات الكاتب جيدة، وألفاظه ذات دلالة؛ والقصة مفعمة بالموقف الذى أعطاها قيمة إنسانية عالية، إلا أن ما يؤخذ على المعالجة - فى جانب منها - هو الغموض الذى أحاط بالمرآة وزميلها وعربة الجيب، من أين جاءوا.. ولماذا قاموا بكل هذا؟؟ بالطبع لا نريد أن يقدم لنا الكاتب تفسيرا لكل شىء فى التجربة، ولكن عليه ألا يتركنا لا نفهم بعض ما يحدث. فعلى حد تعبير «فرانك أوكونور» إن القصة القصيرة «قادرة على التعبير عن الوعى الحاد بالتفرد الإنسانى، تفجر طاقات الموقف الواحد بتسليط الضوء على نقط التحول فيه، فمن يقف على

المنحنى تتاح له رؤية اتجاهى الطريق والذى يفجر نقط التحول فى الموقف الواحد يتاح له أن يجمع الماضى والحاضر والمستقبل فى بؤرة واحدة ماثلة للعيان، بحيث تظهر هذه الأزمنة وكأنها لحظات معاصرة» (١٢).

- فى قصة **«رجل يبحث عن وظيفة»** نجد الكاتب يتعرض لموقف شخص القصة «الذى» يستعد للدخول إلى صالة الامتحان، باحثا عن موقع فى كادر موظفى الدولة؛ حيث انه قرر التخلى عن وظيفة على بند العمال، استطاع الحصول عليها بواسطة، لكى يعمل موزعا لصور المذكرات الرسمية فى إحدى الإدارات الحكومية للحصول على وظيفة داخل الهيئة، لكنه يدخل الامتحان للمرة السابعة، ونعرف من خلال السرد القصصى أن هذه الشخصية تعيش حياة أقرب إلى الفوضوية منها إلى النظام، حيث يشعر أن النظام قبر والتعليمات غرف من الجبس، وأثناء الامتحان يتذكر العديد من الأشياء التى تبعده عن أوراق الإجابة، وتقربه من نفسه ومن ذاته، فهو يتذكر تهديد القتل الذى دائما ما يسمعه فى داخله، وبحثه عن الحب الضائع، وأخبار سرقة الأطفال، وبيعهم فى أماكن كثيرة من العالم، ويتذكر - أيضا - موقف الدولة المنظمة لمسابقة فى الكرة، تجاه الدولة التى فاز فريقها بالمركز القومى، وكيف أهملت هذه الدولة ذلك الفريق بسبب الخلافات الأيديولوجية بين الدولتين، تذكر كل هذا، فابتعد عن جو الامتحان، ولم يضع شيئا له قيمة فى أوراق الإجابة، فنفرت «دمعة أخذت تنساب على خده، وتذكر أنه لم يبق على نهاية المهلة لتقديم أوراق الإجابة سوى عشر دقائق؛ وهنا أغمض عينيه، وأخذ يملأ الفراغات بدون مبالاة، ثم نهض من المقعد وقدم الورقة ملطخة بخطوط وفراغات فى غير مواقعها، ثم وقع فى كشف

تسليم الأوراق وخرج إلى الزحام» ص٤٩/ ٥٠.

- وما يؤخذ على هذه القصة الاستطرادات والتفصيلات التى لجأ إليها الكاتب فجاءت خارجة على الإطار النفسى المحيط بشخصية شخص القصة، فالأمر كان يتطلب من الكاتب الاهتمام بالتعبير الداخلى وليس الرصد الخارجى، إن الاستطرادات والتفصيلات والمقاطع المتعددة عملت على جمود السرد القصصى، وأدت إلى استاتيكية اللحظة التى أراد التعبير عنها.

إن الشخصية التى أوردها الكاتب - فى قصته - كانت تتطلب منه الاهتمام بالداخل، حيث إنها شخصية تعيش فى وسط نفسى مقبض ومحبط، إن أحاسيس هذه الشخصية تنطلق أول ما تنطلق من الذات، ولكن الكاتب لم يهتم بالتعبير عن هذه الذات، وعندما يلجأ كاتب القصة - بشكل عام - إلى الشخصية، فان الشخصية تصبح ذات أهمية عالية فى القصة، ولابد أن نميز بين الشخصية السطحية والشخصية الممتلئة الكاملة «فالفرق فى طرق المعالجة لا ينطوى فى التفصيل المتوافر فى صورة الشخصية فحسب، ولكنه يتناول أيضا المعنى الذى لدينا عن فردية الشخصية فى تطرفها وتفردها» (١٣).

- وعن المشكلات التى تواجه المرأة العاملة تجىء قصة **«أوراق من يوميات امرأة عاملة»** والتى لجأ فيها الكاتب «محمد الشقحاء» إلى أسلوب المذكرات فى سرد أحداث قصته، وهذا الأسلوب إذا لم يكن الكاتب على وعى بطبيعته الفنية أثناء المعالجة، أصبح عبئا عليه؛ لأنه يقع - بواسطته فى هوة المباشرة والصوت العالى والخطابية لغلبة الذاتية على الموضوعية. وهذه العيوب قد لسمناها - بالفعل - فى هذه القصة،

فالمرأة تعبر عن كل ما يعتمل بداخلها من مشاعر شتى على الأوراق فنعلم أنها تتعرض لأحداث مضى عليها مدة طويلة تبلغ عشرة أعوام، تعيش مع والدها بمفردها بعد وفاة أمها، تركها زوجها وحيدة مع أولادها الثلاثة بعد أن رفض زوجها تطليقها أو الصرف عليهم، وقد رضيت بهذا الأمر خوفا من أخذ الأولاد منها ولأن الأمر هكذا فإنها تشعر بالوحدة والخوف معا تعيش هذا الإحساس بعد أن وجدت فى عيون من حولها الشك فى تصرفاتها كامرأة مثقفة ومتعلمة وموظفة «تستطيع من خلال ما تلقنته من المدرسة أو الجامعة أن تفرق بين العمل الطيب والعمل السيىء المكروه الذى يفقد الإنسان كرامته».

تزوجت فى البداية عبدالرحمن كرها، فلم تكن راضية عنه، أجبرها أبوها على هذا الزواج حيث إنها اكتشفت أنه يشاركه - أى الأب - السهرات التى لا تخلو من المحرمات فى نهاية كل أسبوع خارج المدينة، وهى وسط هذا كله وبعد مرور أربع سنوات واصلت دراستها حتى أصبحت موظفة، ورغم هذا فزوجها لم يكن لها احتراما، إلى أن تسرب الشك إلى نفسه بسبب اعترافها له بأن صديقا له يتصل بها عن طريق التليفون يواسيها فى المحنة التى تحياها، يتهمها الزوج بالخيانة ويعتدى عليها بالضرب محدثا بها عدة كدمات، ورغم هذا ترفض تقديم بلاغ إلى الشرطة، إنها تسرد كل هذا بعد عشر سنوات من الزواج، والزوجة الابنة لا تريد من والدها أن يعتذر لإحساسها بأنه لو أعتذر فلن يكون هناك شىء تعيش من أجله. إن الكاتب يتعرض للمتغيرات الجديدة التى تركت تأثيرها على المرأة تفكيرا وسلوكا، وفى نفس الوقت فانه يقدم نموذجا لأمرأة مغايرة.

ومن القصص الجيد فى مجموعة **«الزهور الصفراء»** تأتى قصة **«الليل الذكرى المرتخية»** أجاد فيها الكاتب تصوير المشاعر، ورسم الجو العام المحيط بالحدث القصصى، بالإضافة إلى تدفق لغة السرد بشكل طبيعى دون تدخل - إلى حد بعيد - من الكاتب شخص القصة «عابد» فى ليلة عرسه مع هناء «جميلة بنات الحى وكبرى بنات جابر، مثقفة وتعمل معلمة بإحدى المدارس الأهلية، تساهم بقسط وافر من أسهم الشركة التى أقامتها» ص٦١ وهو يحمل قرار تعيينه فى إحدى الإدارات الحكومية، بعد أن شارك فى الامتحان الذى أعلن عنه ديوان الخدمة المدنية، والقاص يحاول التركيز على نقطة واحدة فى القصة وهى: تفجير الذكرى المرتخية داخل «عابد» والتى ظلت قائمة داخله منذ خمسة عشر عاما، وموضوعها أنه كان يقيم مع مجموعة من رفقاء الليل، إذ تسللت سيدة من سيدات دار الشيخ إلى دار «عابد» بحثا عن «الحياة التى فقدتها وراء البوابة الحديدية الكبيرة» ص٦٢ ودخلت هذه المجموعة السجن بعد أن داهمتهم الشرطة، وعلى الرغم من أن «عابد» كان بمفرده، إلا أنه أنكر وجودهم ولأن لهم سوابق فقد تم الوصول إليهم ومواجهتهم بما تم العثور عليه من ممنوعات و«عابد» يعيش حالة الإحساس بالمهانة، حيث دار الهمس فى الحى بأنه اعترف على رفاقه حتى لا يسجن مدى الحياة، كل هذه الأحداث يتذكرها وكان مفجرها ذلك الشيخ الخرف الذى لا يدرى أحد من أين جاء حيث «وجده الجميع أمامهم يجلس فى صدر المجلس يرحب بالقادمين، يسائل جلساءه عن الأهل والصحة، وعندما رأى عابدا الشيخ ظن أنه هو نفسه الذى كان يسكن فى إحدى الدور، وظن أن رفقاء السوء جاءوا من أجل معاكسته والوقوف

فى طريق سعادته التى سوف تتحقق مع زوجته «هناء» رغم معرفته بأنها مطلقة، اكتشف زوجها أنها ليست عذراء. ظلت كل هذه الهواجس تدور بداخله ولم يخرج من شروده إلا بعد أن جاءه الرجل مادا يده يشده إلى صدره «انهالت دمعة صغيرة فوق خد عابد، تأملها الرجل قليلا ثم رفع يده ومسحها بأنامله واحتضن عابد مرة أخرى وهمهم بصوت متهدج مبارك يا ابنى» ص٦٤.

إن الكاتب فى هذه القصة يعبر عن فكرة الإنسان فى مواجهة الخوف، وكيف أن الخوف ربما يأتى لأسباب حدثت فى الماضى ولم تحدث فى الحاضر، ويمكن للقصة أن تطرح فكرة الإنسان عندما يكون أسيرا لماضى مدنس فى حياته، وكيف أن هذا الماضى يظل يطارده فيفسد عليه حلاوة الحاضر، معانى كثيرة تطرحها هذه القصة، وهذا هو سبب من أسباب نجاحها. أجاد الكاتب متابعة التوتر النفسى للشخصية بشكل جيد.

أما عن القصص التى جنحت إلى التجريدية، بمعنى أن الأفكار كانت هى المحور الرئيسى الغالب أثناء المعالجة؛ وربما تكمن أسباب هذا الجنوح - فى اعتقادى - إلى محاولة الكاتب مجاراة التجارب الجديدة فى القصة، تلك التجارب التى حاولت الخروج على القواعد الكلاسيكية، بالإضافة إلى اصطناع أساليب وطرق جديدة للمعالجة

إن البحث عن الجديد لم يأت من فراغ.

ومن عناصر التجديد التى لجأ إليها «الشقحاء» ما يتعلق بالشكل الفنى، ومنها ما يتعلق بأسلوب العرض القصصى، ففى الشكل الفنى لجأ فى قصتيه إلى ما يعرف بالأقصوصة أو ما يسمى ب «القصة القصيرة جدا تلك التى لاتتعدى مساحتها صفحة أو صفحتين صغيرتين.

فى قصتى **«النار وأعياد الميلاد»** و**«الصورة»** ونجده يلجأ إلى المونولوج الداخلى فى قصتى «النار وأعياد الميلاد»، **«رجل يبحث عن وظيفة»**، أيضا يلجأ إلى «المونتاج» وهو وسيلة من وسائل الفن السينمائى.

- كيف قام بتوظيف كل هذا؟؟

- فى قصة **«هروب»** يصور الكاتب حالة الهروب التى قد يعيشها الإنسان لأسباب تتعلق فى المقام الأول بما يعتمل فى نفسه من شجون وأحاسيس شتى، فالشاب يركب مع الحسناء العربة «تحركت العربة، لم ينبس السائق بكلمة، كأنه يعرف الوجهة التى يقصدونها، فجأة توقف، ثم التفت إلى الخلف، فإذا بالمقعد خال وأوراق بيضاء متناثرة فوقه، تحرك قليلا من موقعه حتى وجد مكانا أمينا، ص ٣٣ إن شخص القصة فى مواجهة المرأة لا يملك تفسيرا لهروبها المفاجىء منه، إنها تذكره بسهام التى التقى بها يوما وكانت تقذف الحجارة فى جميع الاتجاهات، فتخلق الشغب فى شارع الحى الرملى، إنها تزرع الخوف فى العيون، أما هو فقد كان فتاها الذى تختفى معه عن العيون، حتى اختفت فجأة منه. البطل محاصر بحالة الفقد فى الماضى والحاضر، فى الماضى حيث فقد الحبيبة «سهام» والحاضر حيث هروب الحسناء من العربة، على الجانب الآخر نجد الفتاة التى تقف مع رفيقة لها فى انتظار الحافلة تبحث عنه وتقول: كان يقف هنا ص٣٤.

إنها - كذلك تشعر بأنه قد هرب أو فقد منها. إنه الفقد الناتج عن هروب الإنسان من نفسه، ومن الآخرين، ربما لأنه محاصر بالموت، ذلك الذى يرسم له الكاتب صورة أقرب إلى الفن التشكيلى منه إلى التعبير القصصى للرغبة فى إعطاء الدلالة المباشرة والحادة، إذ يقول «لأنهم

يغرقون المقل فى الكحل الأسود، لتبدو مستديرة تسبى عيون الناظرين، كما يجب أن يكون لها محور ارتكاز وبداية انطلاق لترسم خطوطا عرجاء محدودبة فوق الزفت، تقشع ما سبقها من رسوم تسابق أصحابها على إلقاء أجسادهم أمام العربات المارقة ليرسم الدم المتطاير من الشرايين صورا صادقة لواقع مؤلم.

ويقدم الكاتب «محمد منصور الشقحاء» فى قصته: **الزهور الصفراء** (١٤) حالة أقرب إلى الحلم منها إلى الواقع، حيث إن الزهور الصفراء تهتز فى خيلاء معربة عن النشوة القادمة من الشمال، وأزاد شخصية القصة تتجول فى غرفتها، يأتيها شقيقها الصغير بزهرة صفراء تناثرت بعض أوراقها بين قدميه، إنها تمارس حياتها العادية مع أخيها مثل كل يوم، تشاهد التلفاز وتسجل حلقة المسلسل العربى، ووسط هذه التفصيلات الواقعية يأتى الكاتب «محمد المنصور الشقحاء» بأحداث خارج النسيج الواقعى، فهناك أنفاس غريبة بدأت تتسلل وتندس بين المواطنين وقد ارتدت كمامات ضد الغبار المسموم، والنهر أخذ يرتفع منسوبه ويرسل رائحة تقتل الحياة، بالإضافة إلى العديد من الخوذات المكممة تركض فى جميع الاتجاهات، وتمخر عباب النهر قوارب مطاطية.. يحدث كل هذا وتراه «ازاد» فتذهب إلى فراشها وتنام وبعد هذا نرى الزهور الصفراء تقاوم الغبار المسموم رغم انسحاق البعض تحت أحذية الغرباء الذين قاموا باحتلال المكان كاملا، وعندما تصحو من نومها ترى كل شىء على طبيعته كما كان، وإذا بالماء - ماء النهر - يلمع والزهور الصفراء تهتز والقوارب الصغيرة تمارس عملها اليومى ص٣٩.

القصة أقرب إلى القصص التعبيرى منها إلى القصص الواقعى الصرف، انه الخوف من المجهول؛ ذلك الذى يميت الجمال، ويقضى على البساطة والبراءة، ذلك المجهول الذى يسمم الواقع بأشياء تقضى على الحياة الحلوة فى عيون الناس حتى الصغار. كل هذه المعانى نجدها فى القصة، ونلمس أن الكاتب لم يتخذ من السعودية مكانا للأحداث، فهو يتحدث عن بلد فيها نهر وزوارق وصيادين، بالإضافة إلى رسمه لصورة لا توجد فى المملكة حيث «الثلوج تذوب لتجرى بين الصخور، فى طريقها الأزلى نحو النهر الذى تحف به المجمعات السكانية التى لم تعد تبالى بالفيضان» ص٣٦.

- لجأ الكاتب إلى تقسيم قصته إلى عشرة مقاطع تتفاوت طولا وقصرا وهو تقسيم قصد به حرية الانتقال الزمانى والمكانى، بالإضافة إلى حرية التعبير عن حالات متعددة، إلا أننى أرى أن التقسيم تسبب - فى بعض مقاطع القصة - فى بطء تدفق الأحداث، ونموها، بل وأحيانا الخروج على الحدث الأصلى والابتعاد عنه، ابتعادا كبيرا.

والكاتب يستفيد - فى هذه القصة وغيرها - من معطيات الفن التشكيلى، حيث أنه اعتمد على رسم اللوحة الملونة عن طريق الكلمات، فأصبحت بديلا عن الألوان، وتبدو اللوحة القصصية وكأنها لوحة فنية بكل ما تحمله اللوحة الفنية من معانى فى التعبير وفى التأثير (١٥).

وفى قصة **«النار وأعياد الميلاد»** يعالج الكاتب فكرة الإنسان والخوف، وكما وجدناها فى قصة **«الليل الذكرى المرتخية»** ولكنه قدم الفكرة من خلال موقف بسيط جدا مؤداه أن البطل وجد صوتا أجشا يصرخ فيه، فلم يملك شيئا حياله سوى الجرى حتى يغادر المكان، وعندما

توقف وجد الصوت مصحوبا بعبارات نارية تتناثر حوله، وأخذ يجرى فلم يجد مكانا يأوى إليه حيث إن الجميع مشغولين بأعياد الميلاد، وعندما حاول الدخول إلى ذلك الكوخ الذى وجده، يرى الوجوه، يتأملها فيشعر أنه شاهدهم ولكن أين؟؟ لا يتذكر أحدا، ولا أحد يتذكره، وأثناء التأمل انبثق الدم من العيون، عندما فتح الباب مجددا، وجرى تبادل إطلاق النار، والبطل لا يشعر بشىء حوله، إلى أن عاد الصمت للمكان بعد طلقة واحدة أخيرة..

وكما هو واضح فان الكاتب اهتم فى تجربته بالتعبيير عن حالة الخوف، واحساس الإنسان بالمطاردة المجهولة، لكن التعبير عن هذه الحالة لم يكن - وحده - كافيا للوقوف والتعرف على شخصية شخص القصة. وفى قصة **«الصورة»** يتناول فكرة التعارض الذى يمكن أن يحدث بين الفن والواقع. المرأة زوجة فنان تشكيلى «يهرب إلى ألوانه بسهتيريا غير مقبولة، تاركا عمله الرسمى منطويا فى مرسمه» ص ٧٢ ويختلط فى ذهن المرأة صورة الرجل الذى رأته فى الصباح داخل محل بيع الزهور والعصافير الملونة، فوجدت يدها تمتد له مسلمة» دافع فى داخلى شدنى إليه يدفعنى إلى الالتحام به، هاجس يقول هذا توأم، مشاعر انكفأت ذات يوم ص٧٢، اختطلت فى ذهنها صورة هذا الرجل، بالرجل الذى وجدت زوجها يرسمه «تسمرت فى مكانى وقد احتبست صرخة مجهولة فى داخلى» ص٧٣. ولم تجد الزوجة فى نهاية الأمر سوى أنها أسرعت نحوه «انحنيت القى برأسه على صدرى، أخذت أداعب شعره بأناملى، وأنا أتأمل الصورة» ص٧٣.

- الكاتب يعبر عن تلك اللحظة التى يختلط فيها الواقع بالخيال،

فتتوه بينهما حقيقة الأشياء، وهذه الفكرة تبدو من أول وهلة «فكرة مجردة» إلا أن الكاتب لجأ إلى مفردات واقعية من خلال السياق القصصى الذى قام ببنائه، وشيده بمهارة وعلى مساحة قصيرة جدا من السرد.

من استعراض القصص الأربع السابقة نلاحظ أن الكاتب لم يوفق فى معالجة بعض موضوعاتها، خاصة قصة **«الزهور الصفراء»** فالموضوع غير محدد والفكرة غامضة، ربما لأن الذهنية غلبت، وربما لافتقاد الدقة فى رسم الشخصية والموقف القصصى وفى قصة **«النار وأعياد الميلاد»** غلبت الفكرة على المعالجة، وربما كان اصطناع الفعل القصصى فى التجربتين السابقتين هو الذى أوقعنا فى مأزق عدم الفهم - أو بمعنى آخر - أوقع الكاتب فى هذا المأزق، ففى بدء سياق الفعل القصصى توجد حالة يسميها «لين أو لتبنيرند» حالة التوازن بين الأطراف المتصارعة ثم تنهى استقرار الموقف الاستهلالى حادثة مثيرة، وتبدأ الصراع، وشد الصراع طور من أطوار «الفعل القصصى» المتصاعد إلى أن يأتى بما يسمى بـ «الأزمة» صحيح أن هناك أزمات فى القصتين، لكنها أزمات لم تأت بشكل متواتر للفعل الدرامى فى القصة بقدر ما جاءت أزمة ذهنية فى المقام الأول، والتأثير على المتلقى لا يأتى عن طريق الإلغاز بقدر ما يأتى عن طريق العرض السهل، تلك السهولة البعيدة عن التسطيح، أما عن الجانب الآخر، وأعنى به لجوء الكاتب إلى شكل القصة القصيرة جدا، أجد أنه كان موفقا فى قصته **«الصورة»** أكثر من قصته **«النار وأعياد الميلاد»** تلك التى تشترك معها فى هذه الخاصية، والسبب يرجع إلى أن الكاتب كان واعيا بطبيعة اللحظة محور التجربة

متماسكة تماما ومعبرة عن الفكرة تعبيرا فنيا وموضوعيا، تلك الميزة لم تتحقق فى قصة **«النار وأعياد الميلاد»** لأن الكاتب لم يتخير لحظة واحدة تحيط بالشخصية، فظل متتبعا للشخصية، متنقلا بها من مكان إلى مكان فى هذا الحيز الضيق الذى اختاره، وهو حيز لا يسمح بهذا التنقل المكانى. فالقصة القصيرة استمرارية محدودة تتعارض مع «عدم الاستمرارية غير المحدودة» للرواية، والقصة القصيرة كما يقول «لوكاتش» «نسق مغلق نسبيا من التداعيات والمصاحبات والإدراك التركيبى.

التشكيل الجمالى:

جاءت لغة المجموعة مباشرة وخطابية، بالإضافة إلى التراكيب الأقرب إلى الشعرية، التى تتسم بالغموض، وجاءت فى قصص أخرى لغة موحية، وذات دلالة، فعلى سبيل المثال نجد ذلك التوجه الخطابى فى جملة «انه ابن رافع» ص١٣ فى قصة **«البحث عن بقية»**، والتكرار فى عبارة «بيت ناجم أمرا» فى نفس القصة.. العبارة تقريرية، إذ إن الفعل القصصى المتمثل فى محاولة البطل التغلب على ما يواجهه من قبل الآخرين، وكذلك محاولة تحقيق رغبة الأب الذى أكلته الوحوش، كل هذا يكشف ما بيته ناجم فى نفسه من أمر، فلا حاجة لنا إذن للاستناد إلى هذه العبارة.

- هذا بالإضافة إلى جنوح الكاتب للإكثار من التعبيرات التى لم تخدم التجربة بقدر ما تعد استطراد زائدا عن الحاجة الفنية، وهذا ما لاحظناه فى مقدمة قصة **«أهازيج ميلاد جديدة»** يقول: «تتناثر الأفكار،

تنهال الرؤى باحثة بقسوة عن لحظة حب، هى إيمان راسخ لموطن عاثت فوق ثراه أيام الطفولة والصبا فى سذاجة مبنية على وهم كبير هو خليط من الخوف والطيبة» ص٢٧.

- إن القصة الحديثة لا ترتكز - الآن - على المقدمات التى لا تستند إلى نسيج القصة بشكل عام -ولكنها تعمل على تقديم الحدث أو الموقف القصصى مباشرة، بالدخول إلى الموقف مباشرة - وهناك سمة أخرى ينبغى على الكاتب الاستفادة منها، لأنه سمة تعمل على حيوية الحدث، وتخلصه من الرتابة الناجمة عن الاستطرادات الزائدة.

وفى قصة **«فى انتظار الحافلة»** تجنح اللغة إلى التراكيب التى تغلف المعنى بالغموض، وتجعله معنى غير محدد، يرهق المتلقى، ويجعله يتساءل عن المعنى، فعلى سبيل المثال نقرأ هذه العبارات التى جاءت فى مقدمة القصة: «أعى أننى عمل مصادر، حتى فى عيون أبنائى، حيث استباحت الهواجس واقعى، فغدت ذرات يصعب متابعتها، تنسكب كل صباح مع أشعة الشمس التى تلج الدور كل صباح عبر فتحات وهمية» ص٢١، الوصف فى العبارات السابقة غير محدد، ولم يعط دلالة فنية تخدم السياق الفنى الذى جاء بعد العبارات، فبدت هذه المقدمة وكأنها منفصلة عن السياق أو النسيج الكلى العام.

لجأ الكاتب فى جزء من القصة إلى ضمير المخاطب، رغم أن هذا الضمير الذى استندت عليه القصة منذ البداية حتى النهاية هو ضمير المتكلم - الراوى - ولم يكن استخدام ضمير المخاطبة استخداما فنيا بل نجده مقحم ولم يوظف داخل العمل بدليل أن الكاتب لم يلجأ إليه فى القص إلا فى موقعين فيها «عندما سألت بائع القسائم عنك قال: لقد

رحلت» ص٢٢.

«أنت، وكنت المجيب الأول لا أدرى لماذا أجبت رغم أن عيون السائل الذى يقف على باب الشاحنة تتأمل الفراغ، ترصد السحب» ص٢٣.

وقد جاءت بعض التعبيرات مباشرة وحادة فى قصة **«رجل يبحث عن وظيفة»** مثل: «لأنهم يسرقون الأطفال فى المنتزهات العامة» ص٤٧ و«فوجىء الجميع بجنونه، انه مجنون الآن، عليه أن يرحل» ص٤٩ «ومنذ زمن لم يذق طعم الدموع ولم يحاول» وما يؤخذ على قصة **«أوراق من يوميات امرأة عاملة»** هو أن اللغة المستخدمة كانت على مستوى واحد؛ بمعنى أنها لم تعبر عن الداخل، بالإضافة إلى كثرة التفصيلات دون التركيز على لحظة واحدة، يقوم الكاتب بالتعبير عنها بغية أضاءتها، أنظر مثلا قوله على لسان الشخصية فى القصة:

– أنا امرأة مهجورة، أو: كامرأة مثقفة ومتعلمة ص٥٣.

– هذه التعبيرات مباشرة، وكان على الكاتب أن يستبدلها بمواقف قصصية لا تفتقد إلى الدرامية، وتؤدى فى النهاية إلى إعطاء نفس المعنى.

ويلجأ الكاتب إلى التكرار غير المبرر فنيا فى قصة **«هروب»** وذلك فى عبارته «الواقع الأليم» إذ إن إحساسنا بأن الواقع مؤلما لابد أن يستند على مواقف قصصية توحى ولا تصرح، لأن التصريح فيه جفاف وغلظة فى التعبير القصصى تضر ولا تنفع؛ فقد جاءت فى عبارة «فى مرحلة هروب من الواقع المؤلم الذى انداح قلقا فى غياهب الوجود» ص٣٢، وعبارة «ليرسم الدم المتطاير من الشرايين صورا صادقة لواقع مؤلم، أما عن اللغة فى قصة **«النار وأعياد الميلاد»** فقد نجحت فى نقل

التوتر والإحساس به، حيث اعتمد الكاتب على الجمل القصيرة المتلاحقة، وكذلك كانت اللغة فى قصة **«الصورة»** موحية وسريعة، ونجحت فى إعطاء الدلالة والإحساس بالتوتر.

نقطة أخيرة لها أهمية كبيرة فى طريقة الكتابة، وأعنى بها أن الكاتب أكثر من استخدام «التنقيط» بلا مبرر فنى فى العمل، ولم يستخدم الفاصلات فى اغلب قصصه.. إن المحافظة على علامات الترقيم من الأمور الهامة والحيوية، وينبغى أن يضعها الكاتب - أى كاتب - فى اهتمامه.

✣ ✣ ✣

هوامش:

(١) الزحف الأبيض - لطيفة ابراهيم السالم - نادى القصة السعودى - ١٩٨٤.

(٢) موت على الماء - النادى الأدبى بالرياض - ١٩٧٩ - ٩٤ صفحة.

(٣) هموم صغيرة - قصص - محمد على قدس - النادى الأدبى الثقافى رقم ٢٥ - الطبعة الأولى ١٩٨٤ - جدة - ٩٤ صفحة.

(٤) فن القصة القصيرة فى الأدب السعودى الحديث - دار العلوم السعودية - ١٩٨١.

(٥) لا ليلك ليلى ولا أنت أنا - قصص: عبدالعزيز الصقعبى - مطبوعات الطائف - السعودية - ٩٦ صفحة.

(٦) سحمى ماجد الهاجرى - القصة القصيرة فى المملكة العربية السعودية - النادى الأدبى - الرياض - ط١ ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٧م - ص ٥٨ - ٥٩.

(٧) المرجع السابق - ص ٦١.

(٨) المرجع السابق - ص ٧٤.

(٩) د. محمد مندور - الأدب ومذاهبه - دار نهضة مصر - القاهرة - بدون تاريخ - ص٩٣.

(١٠) سحمى ماجد الهاجرى - المرجع السابق - ص ٢٥.

(١١) لاحظنا أن هناك خطأ فى وضع عناوين القصص: فقصة «أوراق اليانصيب» وضع بدلاً منها عنوان قصة «رجل يبحث عن وظيفة» والعكس بالعكس، ويمكن للقارىء تدارك هذا الخطأ بعد قراءة القصتين، وبعد الوقوف على مضمون كل قصة على حده.

(١٢) فرانك أوكنور - الصوت المنفرد - مقالات فى القصة القصيرة - ترجمة د. محمود الربيعى - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٦٩ المكتبة العربية/رقم ٩٩.

(١٣) لين أولتبنيرند - ليزلى لويس - الوجيز فى دراسة القصص - ترجمة: د. عبدالجبار المطلبى - الموسوعة الصغيرة - ع ١٣٧ - ١٩٨٣ - وزارة الثقافة والفنون - العراق.

(١٤) الزهور الصفراء - قصص - محمد المنصور الشقحاء - نادى الطائف الأدبى - السعودية - ١٩٨٤ - ٧٤ صفحة.

(١٥) أنظر مقدمة القصة - المقطع الأول - ص٣٦.

مراجعات فى القصة والرواية

- الوجيز فى دراسة القصص
- الرواية الفرنسية الجديدة
- مقدمة فى القصة المصرية القصيرة

الوجيز فى دراسة القصص

تأليف: لين أولتبينر - ليزلى لويس
ترجمة: عبدالجبار المطلبى
الموسوعة الصغيرة - العدد ١٣٧ - ١٩٨٣ -
وزارة الثقافة - العراق

القصة القصيرة فن له خصوصيته، وله أدواته، وهو نوع استفاد كثيرا من أنواع الفنون الأخرى من مسرح وشعر وموسيقى، وفن تشكيلى؛ وغير ذلك.

وأرى أن القصة القصيرة تمر فى المرحلة الحالية بأزمة تكمن أبعادها فى:

١- أن الكتاب شغلتهم لفترة - ولأسباب كثيرة - مسألة البحث عن شكل جديد للقصة مما أفقدهم حرارة الالتحام مع الواقع بمتغيراته الحديثة، متناسين أن هناك قاعدة موضوعية مؤداها أن المضمون يفرض الشكل وليس العكس.

٢- أن الكتاب أخذوا يكررون أنفسهم وقليل منهم من تفرد ووجد لنفسه طريقا مميزا خاصا به.

* وعليه فإن القصة القصيرة سوف تظل ذلك الشكل الفنى المثير للمشكلات الفنية التى يتعرض لها النقد لوضع الضوابط من خلال الاستقراء الواعى لكل ما يرتبط بهذا النوع من الابداع الأدبى، وهناك كتابات نقدية منهجية حددت تلك الضوابط والقوانين الموضوعية التى تحدد طبيعة هذا الشكل.

- ومن تلك الكتابات التى ظهرت مؤخرا كتاب «الوجيز فى دراسة القصة» وفيه يتعرض الكاتبان للقصة القصيرة من ناحيتين: الأولى: طبيعة القصص، الثانية: عناصر القصص.

- يقول المؤلفان إن القصص تعتبر ضربا أدبيا متميزا، لم يظهر الا فى عصر النهضة ولم يبلغ منزلته العالية الا بآخره، وكان الرأى السائد حتى منتصف القرن التاسع عشر أن قراءة القصص تُلحق الأذى بالأخلاق.

- وقبل أن يبحث الكاتب طبيعة القصص يضرب مثلا بقصة «دن نبيذ الأمونتلادو» لأدجار آلن بو Edgar Allan Poe ومن خلال هذه القصة يتعرض لطبيعة القصص، فيضع فى البداية تعريفا لها على اعتبار أنها سرد نثرى خيالى، ولكنه فى العادة مقبول عقليا وصادق تماما، يجسد تغيرات فى علائق بشرية.

- ويستمد المؤلف مادته من تجربته فى الحياة وملاحظته لها، غير أنه ينتخب مادة ويصوغها وفق مقاصده التى تتضمن التسلية وكشف التجربة البشرية.

● ويحدد المؤلف طبيعة القصص فى عدة عناصر هى:

أ - القصص درامى.

أى أنه يجعل المعانى تجرى فى أفعال تمثلها أو تصورها.

ب - القصص محدد ومميز.

ان القصص يجسد معانيه فى أشياء وموضوعات وأفعال وشخوص محددة ومتميزة مما نسميه بالرموز «الدرامية».

- ولكن ما هو تأثير تفرد هذا القصص وتميزه؟؟

- يجيب المؤلف على هذا السؤال فى عنصرين هما:

أولا - القصص كالفن عامة ينتج نسخة مؤثرة شبيهة بتجربة الحياة، فالقصص يقترب فى أداء ما دعاه «هنرى جيمس» بـ «معنى الحياة المحس» أكثر مما تفعل الكتابة غير الأدبية.

ثانيا - يتسع القصص لتجسيد تعقيد الحياة كله تجسيدا أكثر وضوحا من الكتابة التفسيرية، ذلك لأن الطريقة «الدرامية» تقوم بالابلاغ بطرق مختلفة فى آن واحد.

ج - القصص عموما تصويرى

القصص تصويرى «تمثيلى» فما يجسد من تجارب وعواطف وأفكار فى الحياة البشرية يصح أكثر على جماعة الشخوص الذين يشاركون فيها، وأحداث القصة الرمزية فيها طرافة وثيقة ولكن قيمتها - فى المقام الأول - تكمن فى اظهارها حقيقة مجردة، وفى القصص الحرفى قد نمدح الشخوص التى تبدو صورا تامة فى نموها وتميزها ونعنى بمصطلح الصورة الشخص الطبيعى الحقيقى موثقا فى تفصيل دقيق حتى ليبدو مميزا تمييزا تاما عن كل شخص ممكن آخر.

د - القصص يعلم ويمتع:

من خلال قراءة القصص، أو ما يتصل به من كتب السيرة أو الرحلات أو المقالات، نستطيع أن نجرب حيوات كثيرة فى سرعة ووضوح بصيرة ومن المحال تحقيق هذا لو اقتصرنا على التجربة المباشرة للحواس فى استجابتها لعالم الواقع، ثم أن الأدب فوق ذلك أحد الوسائل الرئيسية التى يغير بها المرء نفسه من حيوان أفلاطون «ذى القرنين، العارى من الريش» إلى كائن بشرى، فاللغة هى الوظيفة البشرية التى يتفرد بها الانسان عن عالم الحيوان.

هـ - القصص مرتبط بالحياة:

- ان الكتابة «الواقعية» الجدية، جدية كاملة لابد أن تنتخب مادتها التى تمدها بها التجربة العملية - ان الأدب مهما حاول أن ينتج الاحساس بالحياة العملية المحس بها وهو يحاول أحيانا إنتاج أى شىء ما عدا الحياة العملية المحس بها، فانه يبقى شيئا مصطنعا، فالقصص مرتب مصطنع والأدب كله نتاج عقل مخطط، بارع، مبتدع، عقل ينشىء إلى حد بعيد جدا قواعده الخاصة به، فالقصص فى معنى من المعانى مستقل عن الحياة.

● ان القصص العظيمة هى أن يمثل الحقيقة فى الموقف البشرى، فلذلك قد ينطوى غرضان فى تهذيب المؤلف لمصادر التجربة أو مادتها، فقد يلفت أولا انتباهنا نحو معضلته الأولى، بل كل الحقائق فيما يتصل بالبيئة غير البشرية وحتى تلك الأجزاء من الموقف البشرى التى لا يعنى بها آنئذ.

و - القصص ابداعى وتخيلى

ان القصص ليس بيانا لشىء حدث أو وضعا لشىء يوجد حقا، فقد يشتمل القصص على هذين الأمرين ولكنه أيضا الشىء المبتدع المؤلف، فالكتاب يبتدعون فى هذا المعنى لأسباب عدة:

١- لتبسيط التجربة كى يدرك الذهن عنصرها المميز التى تجسده.

٢- لاختراع حوادث تمثل هذا العنصر المميز بدقة أكثر مما تمثله أية حادثة وقعت حقا.

٣- لتجنب دعوى القذف أو التشهير.

٤- حب استطلاع قوى للشىء المبتكر.

ولكن اذا كان العالم الذى ابتدعه الفنان مرتبطا بعالم الواقع ارتباطا

فيه تبعة، فالعيش فيه انما يزيد فى تجربتنا وقدرتنا على العيش فى أى عالم آخر مهماكان، فيصبح الأثر الفنى حينئذ أكثر حياة يعاش فيها فلا يصح «نقد الحياة» اذا جاز استعمال تعبير ماثيو أرنولد ولكنه يصبح جزءا من الحياة. بمعنى أن هناك نظرية أخرى تقول أن جزءا من عملية الابداع يتم بغير وعى، فالذهن المختزن قد يشتمل على كثير من الانطباعات أو الأفكار لا يتذكرها المؤلف تذكرا واعيا ولا يرغب فى الاعتراف بها، وقد تجد مثل هذه الأمور طريقها - مع ذلك - إلى عمل المؤلف من غير أن تؤلف أى جزء من قصيدة المؤلف الواعى.

ز - دراسة القصص:

● أهمية الأثر يجب أن يرتكز على كل ما يوجد حقا فيه، فيجب أن يستنفد كل الأدلة التى يمد بها الأثر، ويجب ألا يعتمد دلائل ليست حقا فيه أو ليست مرتبطة ارتباطا واضحا به.

فطائفة من النقاد المحدثين كانت ترى أن التاريخ الأدبى وسير الأدباء والتاريخ السياسى والاجتماعى أو الفكرى وحتى الفلسفة كل هذا عائق حقيقى فى طريق فهمنا للأدب فوق كونه شيئا لا فائدة فيه هذا عائق حقيقى فى طريق فهمنا للأدب فوق كونه شيئا لا فائدة فيه، لفهمنا هذا، ويرى رأى قديم أن دراسة القصص تحطم بطريقة ما سرورنا فى قراءته، ولكننا حينما نحلل النص، نرى أجزاءه ونعجب بالطريقة التى تآلفت بها تلك الأجزاء معا، ونفهم كيف تقوم بوظيفتها.

* ويتناول الجزء الثانى من الدراسة عناصر القصص، فيحدد الكاتب أن القصص سرد نثرى يجسد تغييرات فى علائق بشرية، فهو لهذا يشمل ضروبا من تصوير بين الانسان أو الشخوص، انه يرسم سيقا من حوادث أو عمل، ويجرى تقديمه باللغة، هذه الأمور هى عناصر القصص.

- ثم يأتى المؤلف بنموذج قصصى آخر لكى يطبق عليه عناصر القصص التى يعرضها علينا والنموذج هو قصة «الزورق المكشوف» لـ «ستيفن كَرين».

- ويحدد الكاتب من خلال هذه القصة عناصر القصص فيما يأتى:

أ - موضوع القصص:

فحوى القصة يتجسد أو يظهر أو يصور بواسطة الموضوع بمجموعة من شخوص معينين وأفعال وأشياء تعرف بأنها رموز درامية. اذن فموضوع كل قصة هو العلائق البشرية المتغيرة.

ب - الشخصية:

- والشخوص هى دائما ذات أهمية عالية فى القصص، وهى فى الغالب أكثر عناصر القصص أهمية.

ويستطرد الكاتب إلى أن التشخيص الدرامى محايد فى الحكم أكثر من التشخيص فى السرد القصصى، فالمؤلف بعد كل شىء ما يزال يسيطر على سلوك شخوصه، السلوك الذى يكشف عنها.

وهناك تمييز مفيد بين الشخوص السطحية، والشخوص الممتلئة الكاملة، فالفرق فى طرق المعالجة لا ينطوى فى التفصيل المتوافر فى صورة الشخصية فحسب، ولكنه يتناول أيضا المعنى الذى لدينا عن فردية الشخصية فى تطرفها وتفردها.

- وبعد ذلك يستطرد الكاتب إلى الحديث عن وظائف الشخوص داخل العمل القصصى.

١- غالبا ما يجد الكاتب أن تكشف الشخصية الأولى أو شخصية أخرى رئيسية آراءه وآماله ببحثها مع شخصية أخرى تعرف بـ «المؤتمن».

٢- وقد يجرى تصوير شخصية ثانوية غير متميزة وجامدة لكى يمكن تصوير السمات المتميزة للشخصية الأولى تصويرا واضحا، بطريق المقابلة، ونمو الشخصية المتطورة قد يقاس بالثبات الذى يمثله الشخص الجامد، وتعرف مثل هذه الشخصية الثانوية بـ «المغاير».

- وعندما لا تتميز شخصية بفرديتها الا تمييزا ضئيلا كأن تظهر صفات جماعة محتلة لأرض غيرها أو جماعة وطنية تنتمى إليها تلك الشخصية دون أن تظهر شيئا آخر من سماتها الفردية فان تلك الشخصية تعرف بـ «الشخصية النموذجية».

ج - وجهة النظر:

- ويقصد الكاتب بها طرق سرد القصة:

١- ولعل أقدم الطرق لرواية قصة هى التى يظهر فيها المؤلف، وهو يسرد قصة لم يكن هو أحد المشاركين فى أحداثها ولكنه يعرف كل شيء عنها، ان وجهة النظر المحيطة بكل شيء قد تكون اما شخصية أو موضوعية، فان كانت شخصية ذاتية فالراوى يعلق على «الفعل القصصى» باخبارنا بخطره، وبتقويم سلوك الشخوص ومن المحتمل أنه يمزج بين التشخيص التفسيرى والدرامى، وحين يمتنع الراوى «ذو الاحاطة بالأمور» عن التعليق على الفعل القصصى فان روايته للقصة توصف بالموضوعية.

٢- وقد يجرى راوية فى اصطناع صيغة ضمير الغائب، وبينما يقصر - على الدوام - نظرته على تلك الشخصية ولو كانت مفردة، فيروى أفكار تلك الشخصية لا أفكار الشخوص الأخرى، أى أن الراوى لا يخبرنا الا بوجهة النظر التى تفكر فيها الشخصية وتعرفها.

٣- وتستعمل بعض القصص ضمير المتكلم.

٤- وفى أحيان أخرى نجد الراوى شخصية ثانوية تشارك فى «الفعل القصصى».

- ثم هناك من يستعمل المحادثات والرسائل وأشياء كثيرة أخرى لتوسيع نطاق معرفة وجهة نظر شخصيته، وهذه التوسعات مقبولة لأنها تشبه الطرق العلمية التى يتعلم بها الناس الأشياء، ويذهب الكاتب أخيرا إلى أن سرد القصة بلسان المتكلم تقوم به الشخصية الرئيسية، يمنحنا أكبر قدر من الاحساس بالمشاركة فى القصة.

د - الفصل القصصى والحبكة:

مصطلح القصة فى معناه الواسع يصف «الفعل القصصى» أو خط القصة أو الحبكة، والحبكة تعنى بمغزى الرموز الدرامية وبفحوى القصة.

- ان لب كل فعل قصصى أو حبكة هو الصراع الذى قد يكون نضالاً جسديا بين شخوص متخاصمة أو مجموعة شخوص.

ففى بدء سياق «الفعل القصصى» توجد حالة من التوازن بين الأطراف المتصارعة ثم تكسر استقرار الموقف الاستهلالى حادثة مثيرة. وتبدأ الصراع وشد الصراع طور من أطوار «الفعل القصصى» المتصاعد إلى أن يأتى بما يسمى بالذروة أو الأوج حادثة حاسمة تعرف بـ «الأزمة».

والحبكة تعنى بالتغيرات فى العلائق الخلقية، وذروة الحبكة تشتمل على تغير فى العلائق الخلفية مرتبطة بالحادثة الخارجية التى تنتج الذروة فى الفعل القصصى.

ويستمر الكاتب فى تفسير هذا المعنى ويرجعه الى انتقال المشهد كله إلى زمن أسبق، ويجرى تقديم «الفعل القصصى» تقديما دراميا وتعرف هذه الوسيلة «بالرجوع اللمى» والأنباء وسيلة أخرى، فتنبىء نتيجة

الصراع أمور كأقوال الشخوص، وهناك ما يعرف بالتوقع وهو الاثارة التى يشعر بها القارىء فى رغبته أن يعرف كيف تئول إلى نهاية، ثم يتحدث الكاتب عن ختام القصة على اعتبار أنها أمر خطير حقا، ذلك لأنه يمثل الغاية التى كان الجهد السابق كله يتجه نحوه، وهو فوق ذلك يلم خيوط القصة المتبانية بطريقة تجعل مغزى القصة كلها كاملا ومقنعا.

- وجانب آخر من جوانب «الفعل القصصى» هو الطريقة التى يصطنعها المؤلف فى تقديمه وقد تميزت طريقتان، كل واحدة منهما لها وظائفها المناسبة.

فقد يجعل المؤلف ما يقوله فى «الفعل القصصى» أو قد يستعمل طريقة المشهد لاظهار الحدث لنا، وأحيانا يروى مثلا للأحداث التى تتكرر. أما طريقة المشهد فتقدم للقارىء تصور كونه حاضرا فى «الفعل القصصى» فيجرى التقدم بتفصيل أكبر من طريقة الملخص، ومن المحتوم اشتماله على الحوادث ومن المحتمل أن يكون التعليق التفسيرى زهيدا أو لا وجود له، وتستعمل طريقة المشهد - عادة - لرواية قضايا ذات أهمية أعظم من تلك التى تروى موجزة مجملة، ذلك لأن حجمها الكبير وحيويتها تشهدان على أهمية مادتها وقد تشتمل طريقة المشهد أيضا على استعمال اللوحة فى لحظات يكون فيها الفعل القصصى قد بلغ مرحلة حرجة، فالفعل القصصى فى معنى واسع هو سياق لوحات يتغير تغيرا سريعا، وهناك أيضا لحظات يقف فيها المؤلف لحظات سرده أو «مسرحته» ليصف المشهد ومزاج الشخوص فيه.

هـ الموضوع:

- يحدث الفعل القصصى بلا خلاف تقريبا فى مكان أو موضع، وقد يعرف الموضوع تعريفا غامضا أو يشار اليه فى وصف عارض تماما.

وفى القصص الواقعى والكتابة الطبيعية، قد يكون وصف الموقع مهما فى تفصيله لكى يمنح القارىء الاحساس بصدق الواقع.

– ويستطرد الكاتب أن ثمة استعمال للموضع مفرط بمكان يكون مألوفا، ألا وهو استكمال «المايكر كوزم» العالم المصغر.

و – الجو والنغمة:

جو القصة: العاطفة السائدة التى تتخللها، والمسلم به أن لكل قصة نوعا من الجو، فى العادة جوانب القصص الاخرى لتنتج تأثيرا موحدا على الأقل فى مشهد معين، ويحدد مؤلف الكتاب أن النغمة تتميز عن الجو وان ارتبطت به، ويمكن تعريفها بأنها موقف المؤلف من موضوعه وإلى حد ما من قرائه، وقد يبدو للمؤلف فى الواقعية الموضوعية المحض موقف منفصل عن شخوصه، باقتناعه عن التعليق عليهم، ولكنه قد يجعلهم مع ذلك يقومون بأشياء تعجب أو تضحك.

ز – اللغة:

* اللغة هى الوسيلة الوحيدة التى يعبر بها الأدب عن نفسه، فكل وجه من وجوه القصة مما جرى بحثه قبل، يعتمد على ألفاظ المؤلف وطريقة نظمه لهذه الألفاظ فى جمل وفقرات وبينما لا نكون فى العادة ملتفتين إلى ما تتضمنه اللغة فى القصص كما فى الشعر، لكننا لا نستطيع أو نتجاهل ما تؤديه اللغة لعمل الفن كله، فانتخاب المؤلف للألفاظ، وجهورية صيغة الجملة أو وما يومىء به أسلوبه، هذه كلها عناصر اللغة التى تعين على صوغ أهمية القصة.

ويقول المؤلف فى كتابه أن اللغة أداة التصوير فى القصة، فالصورة التخيلية هى نتاج الاستجابات الذهنية من خلال اللغة كتلك الاستجابات التى تخلقه إثارة أعضاء الحواس، فأكثر الصور المتخيلة بصرية، فهى

تشير إلى صورة ذهنية بتسمية أشياء مرئية أو الاشارة إليها، وكذلك فإن كثيرا من الصور سمعية.

المجاز والرمزية:

إن كثيرا من تصنيف القصص ممكن، ولكن الوحيد الذى يبدو مفيدا حقا هو ذلك التصنيف الذى يميز فى الجو القصصى الحرفية من القصص الرمزية، فالقصص الحرفية تعنى - فى المقام الأول، بتقديم ظاهر مقنع له صورة الحياة التى يعرفها أكثر الناس.

وأحسن القصص الرمزية مرضية كذلك رضا تاما فى ظاهرها الحرفى. ويميز مؤلف الكتاب بين طرازين من القصص. الرمزى وهما:

١- طراز الاستعارة أو المجاز.

٢- طراز الرمزية الحق.

- والأدب كله - إلى حد ما - إظهار للأفكار، وليس الاهتمام بالفكرة عادة بأعظم من الاهتمام بوسيلة تقديمها دراميا.

ط - الفحوى:

ان ما يبلغنا الأدب من الرؤية العامة للحياة أو أكثر الأمور جلاء فى التجربة البشرية يدعى بفحواه.

ويجب أن نميز الفحوى الخاص الذى يعرف بأنه مغزى، فمغزى القصة هو موعظة تحث على السلوك الحسن، ومن المحتمل أن يتقمص صيغة حكمة أو مثل يخبرنا كيف نسلك فى الحياة.

وأخيرا يجب أن ننظر فى الوسيلة التى قد يتوسل بها للتعبير عن الفحوى، فقد يتكلم المؤلف بصوته ليخبرنا بأهمية القصة، وقد يجعل معنى الأحداث فى فقرة مفيدة عند بدء «الفعل القصصى» أو فى نهايته، وقد يصطنع أحيانا شخصية حكيمة، تخاطبنا من خلال عرض

الراوى. أو من خلال الحوار فى إطار التعبير الدرامى الموضوعى.

وأخيرا يحدد الكتاب أنه إذا ما أردنا أن نصوغ فحوى وجب أن نتجنب الميل إلى تبسيط القصة وجعل غرضها موافقا لأمر تقليدى من أمور الحكمة.

وبعد فإن هذا الكتاب يطرح العديد من الآراء والأفكار التى قد تجد تعارضا مع الأشكال الحداثية فى القصة. ولكنه - على كل الأحوال - يطرح مفاهيما، سوف نستفيد منها ولاشك.

✤ ✤ ✤

تعد الرواية كما يحدد «دزموند مكارثى» وسيلة لتطمين فضولنا الإطلاعى أكثر مما ترضى فينا توقنا للجمال والمعنى والأهمية؛ والفضول الإطلاعى كما يحدده الناقد «بول ويست» فى كتابه «الرواية الحديثة» يستلزم جمع المعلومات. لذا كان يلزم كبار الروائيين القدامى أن يعطوا معلومات منتقاه ومقنعة ليظهروا ببساطة بأنهم على دراية بما يتحدثون عنه؛ فلا عجب إن هم كرهوا السقوط فى هوة العجز أو تجاوز الوقائع الاجتماعية المباشرة.

وعند إجراء أية دراسة مستوعبة للرواية الحديثة، حتى ما كان أكثرها تحرراً، نجد على حد تعبير «فرجينيا ولف» أنه من الصعب ألا نعتبر - دون تحفظ - أن ممارسة الفن الحديث للقصة إنما كان تطوراً للقديم. ويمكن القول بأن فليدبخ قد أبدع وأن جين أوستن كان أكثر إبداعا رغم إمكانيتهما البسيطة ومادتهما البدائية؛ ولكن إذا ما قارن بين فرضيتهما، وفرضنا سنجد أن روائعهما كانت ذات جو غريب من البساطة.

ويأتى كتاب «الرواية الفرنسية الجديدة» تأليف «نهاد التكرلى» إضافة عربية للمكتبة التى تعنى بالرواية الجديدة دراسة وبحثاً؛ يضاف هذا الكتاب إلى كتب أخرى شهيرة تحدثت عن الرواية الحديثة ولا غنى للناقد والروائى عنها؛ ومنها: صنعة الرواية للناقد «بيرسى لوبوك» والرواية الحديثة للناقد «بول ويست» وروبرت همفرى وتيار الوعى.

● والسؤال هو: ما هى ملامح الرواية الفرنسية الجديدة؟ وما هى خصائصها وما هى الفروق الجوهرية بينها وبين الرواية التقليدية؟

● يورد المؤلف «نهاد التكرلى» فى كتابه مجموعة تعريفات للرواية الجديدة حددها عدد من الروائيين المعاصرين نذكر منها: الرأى الخاص لـ «إلان روب جرييه» الروائى الفرنسى الجديد يقول: «إذا كنت قد استعملت مرات عديدة بصورة تلقائية، تعبير الرواية الجديدة؛ فلم يكن ذلك للإشارة إلى مدرسة معينة أو إلى فريق خاص من الكتاب يسيرون فى نفس الاتجاه، لا توجد هنالك سوى تسمية سهلة تضم جميع أولئك الذين يبحثون عن أشكال روائية جديدة قادرة على التعبير عن علاقات جديدة بين الإنسان والعالم. جميع أولئك الذين عقدوا العزم على الرواية أى على ابتكار الإنسان».

● ويعتقد «روب جرييه» أن الرواية الجديدة ليست نظرية بل هى بحث، فهى إذن لم تشرع أى قانون. وهذا هو السبب فى أنها لم تصبح مدرسة أدبية بالمعنى الضيق لهذه الكلمة. ويورد المؤلف أقوالا أخرى لكل من: كلود سيمون أحد الممثلين البارزين للرواية الجديدة فى الوقت الراهن والذى يصرح قائلا: «أن كلا منا يشتغل حسب مزاجه» وموريس نادو الناقد الفرنسى الذى يحدد أن الرواية الجديدة لا تشكل مدرسة جديدة بل هى ليست حتى حركة ولا تياراً أدبياً معيناً ورولان بارت الكاتب والناقد الفرنسى فيقول «يجدر بنا أن نتساءل عن معنى مؤلفات روب جرييه أو (بينور) بدلاً من التساؤل عن «معنى الرواية الجديدة». وكذلك الناقد الفرنسى ميشيل زرافة يقول: إن هناك تجريدا فى الوقت الحاضر للأشكال الروائية. وكما هو واضح فإن هذه الآراء تكاد تكون على اتفاق مؤداه أن الرواية الجديدة مازالت فى مرحلة التنظير- إن صح القول - فهى ليست مدرسة قائمة بذاتها.

● ولكن هل أفلحت الرواية الجديدة فى تحقيق هذا الهدف؟

– هذا ما يحاول المؤلف أن يبحث عنه.

● ظهرت مؤلفات الرواية الجديدة بصورة تدريجية ولم تنل فى بادىء الأمر حظوة كبيرة كان بعض ممثليها القدامى قد نشروا كتباً قبل عام ١٩٥٠ وحتى قبل الحرب العالمية الثانية وهذه هى حال «صاموئيل بيكيت» الذى نشر روايته «مرفى »عام ١٩٣٨ «وناتالى ساروت» التى يعود تاريخ روايتها «إنتماءات» إلى عام ١٩٣٨.

● وذكر المؤلف أن هؤلاء الكتاب لم يكن يعرف بعضهم بعضاً؛ فارتر – مثلا – الذى لم يكن روائياً جديداً هو الذى ساند ناتالى ساروت فى ١٩٤٨ وكتب روب جرييه روايته «المماحى» والمتلصص وظهرت رواية «ميشيل بيثور» ممر ميلانو ورواية «روبيرينجيه» بين فانتون واغابالى ورواية مرجريت ديراس «البنانة» ولم يتخذ هذا الفريق شكل مدرسة أدبية بكل معنى الكلمة إلا نحو عام ١٩٦٠ وأصبح «روب جرييه» رئيساً لهذه المدرسة على الرغم من احتجاجاته وقد ظهر كتابان لتفسير الاتجاهات الجديدة فى الرواية والدفاع عنها وهما: «عصر الشك» لناتالى ساروت ١٩٥٦ ونحو رواية جديدة لروب جرييه ١٩٦٣.. وقد أطلق النقد صيغا جديدة على هذا الاتجاه مثل «مدرسة النظر» أو «رواية الموضوعات» أو المدرسة المضادة للرواية.

– إن الرواية الجديدة هى قبل كل شىء حركة رفض، أى أنها تستبعد النظرة التقليدية، أو ما يطلق عليه البعض اسم «النظرة البلزاكية» للرواية. وذلك فيما يخص الأشكال والمادة الروائية وهى كذلك تستبعد الذهنية التى تكشف عنها هذه النظرة وترفض حبكة السرد، وتركيباته التقليدية، وتنبذ الشخصية الروائية ومن ثم جميع المعانى النفسية والأخلاقية والأيديولوجية، وترفض موقف الروائى العالم بكل شىء

وترفض إعطاء السرد معانى متعالية.

- إنها حركة بحث.. وهذا يعنى أنها تعد نظرة جديدة ومفهوما جديداً للرواية؛ هذا المفهوم هو «الرواية المشكلة» أو «الرواية التجريبية» فهى تريد أن تقدم أشكالا ومادة روائية جديدة. والرواية ليست نتيجة هذا البحث بل هى هذا البحث ذاته الذى يكون مندمجا فى الرواية؛ وهذا البحث الذى تقوم به الرواية الجديدة يتخذ ثلاثة اتجاهات رئيسية وضحها المؤلف كما يأتى:

١- هنالك أولاً اتجاه يجعل من الرواية مشروعا فى استكشاف الواقع وهو مشروع ظاهراتى. وبهذا المعنى اعتبر البعض الرواية الجديدة «واقعية جديدة» وهو اتجاه يحاول عرض علاقات الإنسان بالواقع.

٢- استكشافها لما هو خيالى؛ فهى عندما تفتح أبوابها للصور والأوهام والأحلام والهواجس والأساطير، تصبح أداة كشف عن لا شعور شخصى، وفى الوقت ذاته عن لا شعور جماعى.

- الاتجاه الثالث يجعل من الرواية الجديدة بحثاً شكلياً كتابياً والواقع أن هذا البحث ملازم لكل رواية جديدة مهما كان اتجاهها لأن الشكل لا يمكن فصله من المادة الرواية؛ لهذا يؤكد كما يحدد المؤلف «ميشيل بينور» على أهمية «الابتكار الشكلى» لأن الأشكال الجديدة فى الرواية هى التى تكشف عن أشياء جديدة فى الواقع.

تراكيب السرد:

وتحت عنوان تراكيب السرد؛ يقول المؤلف يمكن القول أن السرد التقليدى أى السرد المتبع فى الرواية الكلاسيكية؛ كان خطيا بالدرجة الأولى على الرغم من أن طريقته تعقدت خلال القرن العشرين. فالرواية تروى لنا «قصة» معينة بصورة منطقية ووفق التسلسل الزمنى.. أما

الرواية الجديدة فإنها ترفض هذا الترتيب العقلى والأدبى، لكن هذا لا يعنى بطبيعة الحال أن التنظيم منعدم فيها وأن كتابتها فوضوية؛ بل يعنى أنه لم يعد بالإمكان تفسير الرواية الجديدة باللجوء إلى قوانين السرد التقليدى ويضرب المؤلف مثلا برواية «التحوير» لميشيل بيتور: يقول: لو تفحصنا هذه الرواية نجد أن القصة الحقيقية تسبق ما تتألف منه مادة الرواية المكتوبة، لأن هذه المادة لا تشمل إلا الفترة الزمنية التى يقضيها مسافر فى القطار الذى ينقله من باريس إلى روما. فلم تعد الغاية من المشروع الروائى - إذن - رواية قصة، بل إشراك القارىء فى تجربة، فإذا كان من النادر أن تبدو الرواية الجديدة على شكل «قصة» أو «حبكة» فأنها على كل حال تبدو على شكل بناء وتركيب.

نبذ التسلسل الزمنى:

وتحت هذا العنوان يقول «نهاد التكرلى» كان السرد التقليدى يخضع للتسلسل الزمنى محاطاً بإطار متين من الزمان الرسمى؛ بساعاته وأيامه وفصوله وأعوامه؛ كان هذا الزمن يشبه سلماً منظماً راسخ البنيان يمكن إنزاله كلما اقتضى الأمر. أما الرواية الجديدة فقد نبذت هذا التسلسل الزمنى بدرجات متفاوتة. فهناك روايات جديدة يبدو فيها مظهر التسلسل الزمنى، لكنها لم تأخذ به حقيقة؛ أى أنها أبقت على التسلسل الزمنى إطاراً خارجيا لها. وهنالك روايات تأخذ بدلا من التسلسل الزمنى تدميراً تاما.

زمن الحياة اللا شعورية:

- يقول المؤلف إن بعض الروايات الجديدة لا تسعى حتى إلى الانتساب إلى الإطار المتعلق بالتسلسل الزمنى؛ لكنها تأخذ بالزمن الباطنى المتحرر من فيض الشعور وهو من الحياة اللا شعورية التى تسرى

تحت الأرض باعتبارها متعارضة مع حياة الأنا الاجتماعى؛ وفى هذه الحالة تعيد لنا الرؤية الإيقاع الباطنى للذاكرة: وللتذكر مع إيقاع المحادثات السرية الباطنية أو التحديات الزمنية فلا أهمية لها هنا وهذا ما يتضح فى رواية ناتالى ساروت «صورة رجل مجهول».

– هنالك روايات حديثة كثيرة تتخذ فيها المناجاة النفسية مظهراً شائعاً مثل رواية «الأجسام الغريبة» ليكرول. فى هذه الرواية يتحدث أحدهم وكلامه يخلق فى الرواية زمناً لا يخضع للتسلسل الزمنى. زمناً مليئاً بالفجوات والشطوب والاختلافات غير المتوقعة.

الرواية خارج الزمن:

يحدد الكاتب أن هناك روايات تدمر التسلسل الزمنى فهى تضع نفسها قصداً خارج كل منظور زمنى؛ ويضرب المؤلف مثلا برواية «روب جرييه» الغيرة، ورواية «الأجسام الموصلة» لكلود سيمون ورواية «مرصد كان» لريكاردور ورواية «صلاة الأموات» لروبير بيجيه.

● يقرر المؤلف «نهاد التكرلى» أن السرد التقليدى كان منطقيا متماسكا، وكان يستخدم لتحقيق أغراضه أطراً كثيرة معروفة تستند إلى تفسير وإلى احتمال الوقوع؛ وكانت الدعائم التى يقوم عليها هى: «سجايا الشخصيات» أو قوانين التطور النفسية المعترف بها فى كل مكان أو «النماذج الاجتماعية» أو القوى السائدة فى المجتمع.. أما الرواية الجديدة فإنها لا تحتفظ بهذا المنطق التقليدى ولا بهذه السببية ولا بإرادة التفسير هذه؛ والشىء الذى نلاحظه فى الرواية الجديدة هو: ندرة التعليقات والتفسيرات واختفاء الارتباطات المتماسكة ويضرب الكاتب أمثلة من رواية «طريق الفلانر» لكلود سيمون ورواية «التحقيق الجنائى» لروبير ينجيه؛ وكذلك روايته «صلاة الأموات».

تكاثر السرد:

- لم تعد الرواية الجديدة - على حد تعبير الكاتب - تخضع لتتابع زمنى أو سببى لهذا نستطيع تعريف تنظيمها بأنه تركيب متوسع؛ وبعبارة أخرى أنه تركيب غزير ومتكاثر. ولعل ظاهرة التكرار واستخدام القياس والتشابه باستمرار هى سر أصالة تركيبات الرواية الجديدة؛ فهما يدمران التسلسل الزمنى وهما يدمران أيضاً سلسلة العلة والمعلول أو السبب والأثر.

- وتحت عنوان: الاستعارة البنيوية وأشكالية السرد وفى الجزء الثانى من هذا الكتاب يذكر المؤلف أن الرواية الجديدة تركيب يتألف من تنويعات وسلاسل وشبكات يخضع تنظيمها لمنطق خاص ويقوم على الإستعارة البنيوية.

والرواية الجديدة تجرؤ على أن تقدم فى الوقت ذاته تنويعات «سردية» مختلفة وأخري خيالية؛ فالسرد كالموضوع قابل للتغير فى هذه الرواية مما يجعلنا ننتقل من مستوى معين للسرد إلى مستوى آخر بطفرات فجائية ومحركة تثير الدوار، ولاشك أن هذه المستويات المتحركة هى التى تسبغ على الرواية الجديدة التباسها. ويضرب المؤلف مثلا برواية «منزل للقاءات العابرة» و«مشروع من أجل ثورة فى نيويورك» لروب جرييه. ويقول إن جان بيير فاى يروى فى روايته «هويس القناة» السرد من وجهة نظر البطلة - ؛ لكن الأمر يتعلق مرة بسرد بالشخص الثالث الغائب مما يولد وجهة نظر أكثر خارجية؛ ومرة أخرى يتعلق الأمر بمونولوج باطنى بالشخص المتكلم؛ ويحدث أحيانا أيضا أن يبدو السرد من دون ضمير يستند إليه. وفى روايته «صلاة الأموات» لا يمكن معرفة هوية الراوى بصورة حقيقية ولا يمكن تثبيت السرد على مسار معين.

التضمين:

* تحت هذا العنوان يقول المؤلف إن عملية التضمين هى نوع من التماثل المرتبط بالاختزال أو التصغير، وهذا التعبير مأخوذ من القواعد المتعلقة بعلم الشعارات وقد شاع استعماله بعد أن استخدمه «جيد» فى رواية «مزيفو النقود». وعن هذه النقطة كتب أندريه جيد قائلا: «إن بالإمكان تعريف التضمين بأنه نرجسية؛ كما يمكن اعتبار القصة القصيرة الناتجة عنه مرآة». ويأتى «نهاد التكرلى» بنماذج تطبيقية من روايات «فى التيه» و«المتلصص» و«منزل اللقاءات العابرة» و«معركة فرزال» ورواية «أما كلوا أولييه» الصيف الهندى؛ وروايته «الإخراج».

والرواية الجديدة تلجأ إلى تركيب الوقائع بصورة لا مسرحية على اعتبار أن الرواية البلزاكية كانت مؤلفة كالمسرحيات فهى تحتوى على مقولات المسرح المألوفة: العرض والحدث وحل العقدة والعقدة، وعلاوة على ذلك فالسرد مسرحى بالحد الذى تتقدم منه الأحداث بواسطة انقلابات مختارة أو بواسطة مشاهد ضخمة ذات دلالة.

الرواية تتأمل نفسها:

- بعد أن يحدد الكاتب كيف أن اللعب فى الرواية الجديدة أمر مكرر - وهو يقصد باللعب - لعب الورق أو التنس أو بعود الثقاب - يقول إن اللعب فى الرواية الجديدة يزداد أهمية عندما يحيلنا إلى تركيباتها وإلى ما تتضمنه هذه التركيبات من مجانية ومن تدمير للعناصر المسرحية: فهنالك اللعب بأصوات السرد والمتحركة المحتملة - التى تجعل القارىء يفكر أنه لا يوجد شىء يمكن حمله على محمل الجد وهنالك اللعب بالتنويعات والازدواج والتكرار وكذلك اللعب بالانتقالات المستمرة من مستوى إلى آخر مما هو واقعى إلى الحلم؛ ومما هو واقعى إلى ما يمثله

كالصور الفوتغرافية والرسوم والاعلانات.. إلخ.

- بعد ذلك يتطرق الكاتب إلى كيف أن السرد التقليدى يخفى بعناية المشاكل الشكلية والكتابية ويتماشى التطرق إلى مشاكل الخلق الأدبى التى يصادفها الروائى أثناء الكتابة. أما الرواية الجديدة فإنها ترفض إخفاء عملية إنتاج النص؛ إنها تظهر عملية تكونية وتعرضها على القارىء؛ ويلاحظ أن شخصيات بيكيت أيضا: مولوى وموران ومالون رواة يعلقون على ما يكتبون، كذلك تظهر فى السرد فى بعض الأحيان بصورة منعزلة عن الخيال الروائى الظروف المادية والنفسية التى تحيط بالراوى ذاته. إشمئزازه أو وجود فجوات فى ذاكرته أو تأملاته التى تعرقل حركاته. وفى أحيان أخرى يدمج الراوى فى نصه علاقته بالقارىء سواء أكانت هذه العلاقة صريحة أم ضمنية..

الوصف:

- الوصف فى الرواية الجديدة وصف دقيق ومحدد وفى بعض الأحيان يبدو مرهقاً مكرراً كأنه يغزو الأثر كله ويطرح المؤلف هذا السؤال:

كيف كان الوصف فى الرواية التقليدية؟!

- يجيب: كانت ماهيته سكونية بالدرجة الأولى وهو على الرغم من حركته الخاصة الشاملة المتعاقبة يقوم بمهمة إيقاف الحركة فى السرد لغرض تحديد الظروف المحيطة بالحدث أما نطاقه فهو المكان لا الزمان، لأن الزمن يتلاشى أثناء الوصف أو يغير ايقاعه.

● يقول «نهاد التكرلى» إنه اتخذ مظاهر متعددة لخصها الكاتب فى ثلاثة فروع: وصف الموضوعات؛ فالوصف الظاهراتى والوصف الخالق. وعن الوصف والشخصية يقول ريكاردو إن «الوصف يخترع المادة الروائية بصورة كاملة، ويقول المؤلف «إن هناك روايات جديدة نشأت

بواسطة عملية الوصف وحدها. والشخصية فى الرواية الجديدة كالسرد تماماً تعالج بكيفيات مختلفة على الرغم من أنها بصورة عامة تعارض «الشخصية البلزاكية».

● والنقطة الأخيرة من الكتاب يتناول فيها الكاتب ما يسمى بـ «تدمير الشخصية» يقول الكاتب: إن الطرق التى تهدف إلى تدمير الشخصية فى الرواية الجديدة أكثر أهمية من تلك التى لا تزال نستطيع تسميتها بطرق «خلق» الشخصية؛ ذلك أن الكتابة التى تخلق الوهم خاضعة هنا إلى تشويش لا ينقطع إلى محو تجرى ممارسته بصورة منهجية. الرواية الجديدة تدمر الشخصية التقليدية وهذا التدمير مرتبط بأزمة الفرد فى العصر الحديث.

✣ ✣ ✣

مقدمة فى القصة المصرية القصيرة

فى كتابه «البحث عن طريق جديد للقصة القصيرة» ١٩٧١م يقول الناقد: عبدالرحمن أبو عوف عن مرحلة الستينيات وكتابها، يجب أن نعترف من البداية أن طبيعة هذه الدراسات عن القصة القصيرة التى يكتبها الآن جيلنا، تشكلها وتتحكم فيها مجموعة متشابكة من الاعتبارات الفكرية والفنية ، فالمادة الأدبية التى ندرسها هنا فى مرحلة تشكل وتكون وتخلق، هى عطاء جيل جديد يترسم خطواته فى حذر وقلق وجرأة فى نفس الوقت، تتجمع وتتوالى محاولاته فى موجات مضطربة قد تشكل فى النهاية تيارا جديدا فى نهر القصة القصيرة المصرية.. هذا ما ذكره «عبدالرحمن أبو عوف» عن جيل الستينيات، محددا أن هناك تيارا جديدا فى نهر القصة القصيرة. ولكن ماذا بعد مرور أكثر من ربع قرن من الزمان، ماذا تبقى من كتاب تلك المرحلة؟ من منهم توقف وما الإضافات التى قدمها من استمر منهم؟ خاصة وأن القصة القصيرة المصرية قدمت العديد من علامات التحديث على المستويين الشكلى والموضوعى، بالإضافة إلى ظهور العديد من المتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والعسكرية، مما أثر - بالتبعية - على الأبعاد الفكرية فى عملية الإبداع.

وقد تجلى ذلك فى الكتابات التى ظهرت فى السبعينيات والثمانينيات. علينا إذن أن نعترف أنه ينبغى على الناقد الستينى أن يكون واعيا بتغير طبيعة المجتمع والإبداع ذاته.

والناقد «عبدالرحمن أبوعوف» فى كتابه الجديد الذى صدر تحت عنوان «مقدمة فى القصة المصرية القصيرة» لم يكتب عن كاتب واحد من جيل السبعينيات، أو الجيل الذى ظهر بعده، ليس لأنه يتخذ موقفا من تلك الكتابات، بل لأنه أراد - فى رأينا - أن يستكمل ما بدأه فى كتابه الأول، فمنهجه النقدى هو نفس المنهج، الذى يقوم على تحليل العمل القصصى وصولا إلى تحديد «طبيعة وجوهر التباين فى الموقف الفكرى» بالإضافة إلى تحديد التصور الجمالى ودلالات استخدام الشكل الأدبى، والوقوف على مدى استيعاب تلك الكتابات لتناقضات عصرنا، ولحضور الواقع المصرى بكل قلقه وأحلامه وأساطيره.

ونراه يستكمل الكتابة عن بعض الكُتاب الذين كتب عنهم فى الستينيات فنرى دراسته عن بحيرة المساء لإبراهيم أصلان، ودراسته عن «حكايات الأمير» ليحيى الطاهر عبدالله، وحديثه عن تحولات الموضوع القصصى فى مجمل أعمال «مَجيد طوبيا» القصصية، بالإضافة إلى ما كتبه عن «أبو المعاطى أبو النجا».

- وفى مقدمة كتابه الجديد يقول: «يبدو أن وقوف الخلق الإبداعى واصطدامه وجها لوجه أمام وجدان مهمل وعاجز، وأمام واقع تاريخى فى مرحلة الصنع، واقعا يبدو صامتا ومرهقا، يبدو أن كل ذلك قد حتم التجريب، والتخلص من نسق قصة موبسان وتشيكوف، وشتاينبك وهنرى جيمس، وبدأت المغامرة فى رحلة الاستقصاء غير المحدودة عن أبنية تعبيرية متلائمة مع ذبذبات وزخم الواقع المصرى، وسط اللوحة العويصة للواقع الإنسانى» وهذه الجملة صحيحة تماما، جاءت نتيجة

استقراء إبداعات القصة فى الستينيات، ونراها - أيضا - صالحة للإبداعات التى ظهرت بعد الستينيات وإلى الآن، إلا أننا نأخذ عليه أنه لم يقدم فى رؤيته النقدية النظرية، انعكاسات المتغيرات التى حدثت فى الفن والواقع فى مرحلة ما بعدهزيمة ١٩٦٧م التى وقف عندها، محددا ظلالها على القصة القصيرة المصرية، عندما تعرض فى الفصل الثانى من الكتاب لبعض أعمال «نجيب محفوظ/ يوسف إدريس/جمال الغيطانى/محمد روميش/مجيد طوبيا» وهذا ما يؤكد - أيضا - على أن المنهج النقدى مازال يسير على نفس الدرب الذى بدأه فى الستينيات، وهو واحد من النقاد الذين أفرزتهم الحركة الإبداعية فى الستينيات، ومن هنا تصدق عبارة: أن كل جيل يفرز نقاده، ونريد أن نصحح العبارة فنقول: إن كل مرحلة إبداعية لها ظواهرها الفنية المغايرة والمتميزة، تفرز نقادا يرصدون تلك الظواهر ويواكبون حركة الإبداع الممتدة إلى أن تظهر ظواهر جديدة، تستلزم وجود رؤى نقدية مغايرة لتلك الرؤى السابقة عليها، هذا عن ديناميكية العلاقة التى تربط ما بين الإبداع والنقد، فالمواكبة تستلزم أولا: تحديد الظواهر الإبداعية، ثانيا: وضع الظواهر فى ضوء الإنجازات التى حققتها الكتابات القصصية والروائية فى مراحل سابقة، وصولا إلى رصد درجة الحساسية الفنية، التى يمكن بها الوقوف على مدى ملاءمة هذه الكتابات للحظة الحضارية الآنية، بما يحكمها من قوانين سياسية واقتصادية واجتماعية ونفسية.

- وفى الكتاب دراسة متميزة كتبها الناقد «عبدالرحمن أبو عوف» عن الجنون فى قصص «يوسف إدريس»، حاول فيها «اختيار المواقف

البارزة للإنسان التى سلط عليها عدسته الفنية، وعالجها فى خيط واحد مشترك، وتعمق على مستويات متباينة، أبعاد موضوع معين يعكس رؤية الكاتب» ومن أجل إثبات هذا التصور يختار الناقد «ظاهرة الجنون» التى وقف الكاتب طويلا عندها، وقدمها لنا فى أكثر من تجربة أدبية تتفاوت فى مستويات النضج الفنى لديه، وتكشف عن محاولة تتذبذب بين الأصالة التلقائية، والرغبة فى الطموح لاعطاء رؤية معينة، أو بناء تصور فكرى لمأساة الجنون عندما يصيب الإنسان ص١٠٢، ويطبق هذا التصور على قصص: قصة ذى الصوت النحيل/مشوار/فوق حدود العقل/المستحيل/طلبية من السماء/شيخوخة بلا جنون.

ونقول إن الدراسة متميزة، لأننا لا نجد فى نقدنا المعاصر من يهتم بالتعرض لموضوع الجنون فى الأدب، على الرغم من أهمية الموضوع، فالقدرة على تأمل الذات كانت من نصيب الإنسان، كما يقول «هيجل» ولهذا كان الجنون وقفا على الإنسان نفسه لارتباطه بالفكر، وربما كان فى عبارة «نيتشه» «الإيمان بالحقيقة هو الجنون بعينه» ما يؤكد ذلك المعنى.

– إن الاستفادة من علم النفس وتطبيقاته على الأدب والإبداع، أمر فى غاية الأهمية للوصول إلى جوهر الإبداع، وربما نذكر فى هذا الصدد الجهود التى قام بها الدكتور شاكر عبدالحميد فى هذا المجال، أذكره تحديدا لأنه تناول أعمالا أدبية لكتاب القصة فى الستينيات والسبعينيات، ولم يتطرق لموضوعات عامة تخرجه من دائرة التطبيق، وتحصره فى دائرة التنظير.

- والفصل الثالث فى هذا الكتاب، والذى تعرض فيه الناقد: عبدالرحمن أبوعوف لبعض أعمال «يوسف إدريس» سبق نشره كاملا فى كتابه: يوسف إدريس وعالمه القصصى والروائى ١٩٩١،ولا أجد مبررا لاعادة نشره من جديد.

- يتعرض الناقد للعالم القصصى الرحب للقاص «أبو المعاطى أبو النجا» وربما يبدو الاسم بالنسبة لكتاب الجيل الحالى غير مطروح كأسماء أخرى من نفس الجيل، وعلى الرغم من مواكبة النقد لأعماله حين صدرت، إلا أن الناقد د. سيد حامد النساج اعتبره فى دراسة كتبها منذ فترة - واحدا من الجيل الذى أطلق عليه عبارة «جيل الحلقة المفقودة فى القصة المصرية»، وربما يعود السبب إلى إهمال النقد لأعماله فى مراحل لاحقة، ولذلك يحسب للناقد عبدالرحمن أبوعوف، أنه لم يغفل إبداعات أبو النجا الذى يقول عنه: «أبو المعاطى أبو النجا» قصاص وروائى له شخصيته الفنية والفكرية المستقلة وسط أبناء جيله، يتبدى بسيطا سهلا مقنعا، ولكنه عميق الأغوار، غزير الإحساس، بعيد المدى فى إلتقاط اللحظة الشمولية التى تسجل، وتتجاوز الطبيعة والواقع والناس والتكتلات للأشياء المترابطة، دون أن يفقد القدرة على اكتشاف التفاصيل ومعرفتها وفحصها، وتعريتها وتقديم نموذج الانسان العادى المغمور المطحون فى سلم التركيب الطبقى الاجتماعى سواء فى الريف أو المدينة، وهو مفكر متأمل فى مصير الإنسان، ومعنى الحياة والموت، وعلاقته الميتافيزيقية عموما والواقعية» ص١١٥/١١٦.

وأخيرا نرى أن هذا الكتاب يعد إضافة جادة، لما سبق وأصدره الناقد عبدالرحمن أبو عوف من كتابات فى مجال النقد التطبيقى «البحث عن طريق جديد للقصة القصيرة» ١٩٧١ و«الرؤى المتغيرة فى روايات نجيب محفوظ» ١٩٩١ و«يوسف إدريس وعالمه القصصى» ١٩٩١.

✣ ✣ ✣

فهرس

- **تقديم** ———— ٥
- **أولا: الرواية** ———— ٩
- يوم قتل الزعيم «نجيب محفوظ» ———— ١٠
- قلبى لم يعد فى جيبى «احسان عبدالقدوس» ———— ٢٥
- ليل آخر «نعيم عطية» ———— ٣٥
- البكاء على صدر الحبيب «رشاد أبو شاور» ———— ٤٩
- رسالة فى الصبابة والوجد «جمال الغيطانى» ———— ٥٣
- نحن والحب ———— ٥٩
- زهرة فوق تلال الشيب «صفوت عبدالمجيد» ———— ٦٢
- عبر الليل نحو النهار ———— ٦٤
- الجد الأكبر منصور «محمد الراوى» ———— ٧٦
- بين النهر والجبل «حسن نور» ———— ٨٧

- **ثانيا: القصة القصيرة** ———— ٩٠
- الحب الضائع «طه حسين» ———— ٩٢
- قصص قصيرة من العراق ———— ١٠١
- تنويعات على الزمن المتغير «جهاد عبدالجبار الكبيسى» ———— ١١٥

- قصص قصيرة من الأردن ―――― ١٢٢
- قصص قصيرة من السعودية ―――― ١٣٣

• ثالثا: مراجعات فى القصة والرواية ―――― ١٧١
- الوجيز فى دراسة القصص ―――― ١٧٢
- الرواية الفرنسية الجديدة ―――― ١٨٤
- مقدمة فى القصة المصرية القصيرة ―――― ١٩٤

صدر للمؤلف:

١- طه حسين والبحث عن العدل الاجتماعى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٨.

٢- الخطاب المسرحى - الهيئة العامة لقصور الثقافة - كتابات نقدية ١٩٩٤.

٣- إشكاليات الشكل والرؤية فى القص المعاصر - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٧.

•• صدر من هذه السلسلة

١- آلام صغيرة وقصص أخرى - الفائزون فى مسابقة القصة القصيرة عام ١٩٩٨

٢- يوميات عروبة - د. هانى الرفاعى

٣- ما رواه البحراوى - عبدالرحمن شلش

٤- أبناء نادى القصة - محمد محمود عبدالرازق

٥- زوجتى لا تريد أن تتزوجنى - فتحى سلامة

٦- الحى الراقى - فتحى مصطفى

٧- الياسمين يتفتح ليلا - عزت نجم

٨- حدائق السماء - محمد سليمان

٩- الفائزون بجوائز آخر القرن العشرين - الفائزون فى مسابقة القصة القصيرة

١٠- دلونى على السبيل - محمد الشريف

١١- الجدة حميدة - حسن الجوخ

١٢- فستان زفاف قديم - على عيد

١٣- بحر الزين - حسن نور

١٤- من أوراق العمر - محمد كمال محمد

١٥- إحراج - نادية كيلانى

١٦- البنات - هدى جاد

١٧- عاد الأسد.. أسداً نبيلا - عبدالمنعم السلاب

١٨- عراف السيدة الأولى - محمد القصبى

١٩- حكايات عن العربيد - صلاح عبدالسيد

٢٠- السلمانية - صلاح معاطى

٢١- الفائزون أول القرن الحادى والعشرين - الفائزون فى مسابقة القصة القصيرة.

٢٢- صبحى الجيار والمحنة المضيئة - مصطفى عبدالوهاب

٢٣- الرغبة الرحيدة - صوفى عبدالله

٢٤- الغزال فى المصيدة - محمود البدوى

٢٥- خراط البنات - صفوت عبدالمجيد

٢٦- القصة القصيرة عند ثروت أباظة وقضايا المجتمع - حسين عيد

٢٧- حوار مع جنية - عصام الصاوى

٢٨- ليلة موت - عبدالحميد الفداوى

٢٩- حبيب حبيبى - درويش الزفتاوى

٣٠- لقاء غير متوقع - محمد صفوت

٣١- التوأم وقصص أخرى - الفائزون فى مسابقة نادى القصة للقصة القصيرة

٣٢- أكثر من عمر - عبدالفتاح مرسى

٣٣- من حياة الحياة - رستم كيلانى

٣٤- فرحة الأجراس - عبدالعال الحمامصى

٣٥- أنا.. ونورا.. وماعت - رفقى بدوى

٣٦- الليلة الثانية بعد الألف - مختارات من القصة النسائية فى مصر - إعداد وتقديم يوسف الشارونى
٣٧- ثلاثية آدم وحواء - عماد الدين عيسى
٣٨- الأحلام تتمشى فى الذاكرة - محمد الفارس
٣٩- بين الحكى والنقد - نبيل عبدالحميد
٤٠- مواسم الشروق - أحمد الشيخ
٤١- السقف والناب الأزرق - فؤاد قنديل
٤٢- الفائزون فى مسابقة القصة القصيرة لعام ٢٠٠٢
٤٣- خمس سنوات رملية - سمير درويش
٤٤- القصة والرواية فى السبعينيات - د. يسرى العزب
٤٥- الضوء والظلال - محمد قطب
٤٦- عين طفل - د. مرعى مدكور
٤٧- فنون روائية - محمود عبدالوهاب
٤٨- عطر المشمش - أمين بكير
٤٩- أولاد الأفاعى - خليل الجيزاوى
٥٠- رواية زوينة - محمد جبريل
٥١- التعدد والتباين - أحمد عبدالرازق أبو العلا

الإصدار القادم

فيـــل أبيـــض وحيـــد

محمد حسن عبدالله

دار النيـــل

للنشر والطبع والتوزيع

١٢ شـارع عبـده بـدران

م. الباشـا - المنيـل - القاهـرة

ت: ٣٦٢٢٥٧٨

الترقيم الدولى:

977-5414-53-9